



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE ARTES MUSICALES

Cantata para Orquesta Sinfónica y Coro
“Espacio, me has vencido”

Tesis previa a la obtención del título
de Licenciado en Composición
Musical.

Autor: Manuel Quesada Gutiérrez

Director: Máster José Eduardo Urgilés Cárdenas

Cuenca - Ecuador

2016



Resumen

El presente trabajo de graduación presenta la *Cantata para Orquesta Sinfónica y Coro “Espacio, me has vencido”*, obra musical creada sobre la base del poema del mismo título, del escritor cuencano César Dávila Andrade.

Inicia la Tesis con la presentación del Estado del Arte, mediante un acercamiento a la música popular, tradicional y a la música académica, y su posibilidad de innovación y ampliación. Continúa con la exposición de categorías esenciales, en relación a los procesos de composición musical. Y luego, en la parte principal de la Tesis, examina de manera exhaustiva la elaboración de la obra: analiza cada una de las secciones que conforman la composición.

Incluye la Tesis, las partituras y respaldos de los archivos digitales de la obra, y otras dos: *Suite Ecuatoriana N.1*, y *“Beaufort”*.

Palabras clave: Cantata, Orquesta Sinfónica, coro, música popular, música tradicional, música académica, composición, procesos de composición, análisis musical, suite, Beaufort.



Abstract

This graduation project review the Cantata for Symphonic Orchestra and Choir "Espacio, me has vencido", musical work created on base of the poem of the same title, by the Cuenca writer César Dávila Andrade.

The document begins with the presentation of the State of Art, through an approach to popular music, traditional and academic music, and its possibility of innovation and expansion. It continues with the exposition of the processes of musical composition. And then, in the main part of the Thesis, the elaboration of the work is described meticulously: all the sections that make up the composition are analyzed with standard musical parameters and a timeline focus.

It includes the scores and backings of the digital files of the work, and two others compositions: Ecuadorian Suite N.1 and "Beaufort".

Keywords: Cantata, Symphonic Orchestra, Choir, popular music, traditional music, academic music, composition, composition processes, musical analysis, suite, Beaufort.



Cláusula de Propiedad Intelectual

Yo, **Manuel Quesada Gutiérrez**, autor de la Tesis *Cantata para Orquesta Sinfónica y Coro "Espacio, me has vencido"*, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "Manuel Quesada Gutiérrez".

Manuel Quesada Gutiérrez

Cuenca, julio de 2016



Cláusula de derechos de autor

Yo, **Manuel Quesada Gutiérrez**, autor de la Tesis *Cantata para Orquesta Sinfónica y Coro "Espacio, me has vencido"*, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciado en Artes Musicales. Mención en Composición Musical. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Manuel Quesada Gutiérrez

Cuenca, julio de 2016



Dedicatoria

A mis padres Manuel Quesada y Margarita Gutiérrez, pilares fundamentales en mi formación personal y académica, por su apoyo y confianza desde el inicio de mis estudios musicales. A mis hermanos María José y Ariel por toda su ayuda, y por soportar las horas de práctica y mi música en casa. A mis amigos, compañeros y profesores.



Agradecimientos

A mis compañeros con los que compartí aula durante mi formación y todos los profesores que compartieron sus conocimientos con el fin de formarme como profesional. En especial a mis maestros y amigos: William Vergara por ser una fuente de vital información, además de brindarme la oportunidad de crecer como músico, viviendo la experiencia dentro de una orquesta. Jorge Triana y Jorge Oviedo, con quienes comencé el camino de mis estudios universitarios y cimenté los fundamentos musicales imprescindibles para la composición. Pepe Luna, Daniel Brito y José Urgilés que me hicieron mirar a la música y a la composición desde diferentes perspectivas desde su propia práctica, por lo que pude desarrollar mi técnica y estilo de composición musical.



Contenidos

Introducción	10
Liminar	12
 CAPÍTULO I	 16
Estado del Arte	16
1.1. <i>La música popular, tradicional y académica</i>	<i>16</i>
1.1.1. Breve referencia histórica	16
1.1.2. Nacionalismo	20
1.2. <i>El Lenguaje tradicional</i>	<i>22</i>
1.2.1. El Lenguaje musical	22
1.2.2. El Lenguaje pentafónico	23
1.3. <i>Innovación y ampliación del lenguaje tradicional.....</i>	<i>27</i>
 CAPÍTULO II	 32
Procesos de composición	32
2.1. <i>Planificación y proyección</i>	<i>33</i>
2.2. <i>Generación de materiales melódicos y armónicos</i>	<i>34</i>
2.3. <i>Desarrollo de materiales.....</i>	<i>34</i>
2.4. <i>Orquestación artística funcional</i>	<i>36</i>
2.4.1. Texturas y planos.....	38
2.4.2. Combinaciones y alternancias	39
2.4.3. Tuttis y Solos	41
2.4.4. Balance sonoro	42
 CAPÍTULO III	 46
Análisis del proceso de elaboración de la obra	46
3.1. <i>Forma y estructura</i>	<i>46</i>
3.1.1. La forma cantata	47
3.1.2. Texto original	53
3.2. <i>Creación de motivos.....</i>	<i>55</i>
3.3. <i>Desarrollo general de la obra</i>	<i>59</i>
3.4. <i>Esquema de la obra según secciones.....</i>	<i>62</i>



3.4.1. Primer movimiento	63
“Obertura”	63
3.4.2. Segundo movimiento:	85
“Espacio”	85
3.4.3. Tercer movimiento:	104
“Origen”	104
3.4.4. Cuarto movimiento:	115
“Canto del recuerdo”	115
3.4.5. Quinto movimiento:	128
“Olvido”	128
3.4.6. Sexto movimiento:	135
“Adiós”	135
 Conclusiones	 146
 Bibliografía	 149



Introducción

Obras musicales escritas para Orquesta Sinfónica y Coro, han sido contadas en el repertorio sinfónico nacional; razón por la que, las orquestas sinfónicas profesionales del país, realizan la programación de sus temporadas de conciertos, en función de las obras de los grandes compositores de la música occidental. Se percibe así, un vacío cultural, en lo que respecta al conocimiento de la música académica ecuatoriana.

Esta misma realidad se ha evidenciado en la Literatura Ecuatoriana. Textos de gran valor, por su contenido artístico, han quedado en el olvido. De ahí que, plantear un Proyecto de creación musical para Orquesta Sinfónica y Coro, sobre la base de textos literarios nacionales, resulta una propuesta enriquecedora para las dos ramas artísticas, pues ofrece la posibilidad de un arte multidisciplinario.

Precisamente el presente trabajo de graduación, propone una composición musical para *Orquesta Sinfónica y Coro*, creada sobre la base del poema *Espacio, me has vencido*, del escritor cuencano César Dávila Andrade, en la forma *Cantata*, y ha sido abordada en la modalidad de Tesis, dividida en tres capítulos:

El capítulo I titulado Estado del Arte, realiza un breve recorrido histórico de la música popular, tradicional y académica. En este contexto histórico sitúa al Ecuador y sus manifestaciones musicales tradicionales y populares. Se detiene por un momento, para tratar el nacionalismo de características universales y latinoamericanas. Concluye el capítulo con el estudio del lenguaje tradicional, en cuanto lenguaje musical, analiza el lenguaje pentafónico y teoriza la posibilidad de innovación y ampliación del lenguaje tradicional.

El capítulo II titulado *Procesos de composición* expone las categorías esenciales que determinan los procesos de composición: planificación y proyección, generación de materiales melódicos y armónicos, desarrollo de materiales, y



orquestración artística funcional. Demuestra la funcionalidad de la orquestración artística al explicar: texturas y planos, combinaciones y alternancias, tuttis y solos, y balances sonoros.

El capítulo III titulado *Análisis del Proceso de elaboración de la obra*, centra su estudio en la composición. Inicia el capítulo al teorizar forma y estructura, ubica ahí la forma musical de Cantata, la que luego de ser definida, se la ejemplifica tanto en el ámbito universal: *Cantata para la Víspera de Navidad* de Alexandro Scarlatti, *El Mesías* de Georg Friedrich Händel y *Carmina Burana* de Carl Orff; como en el ámbito local: *Cantata Escénica Puka Runa* de Leonardo Cárdenas, *Cantata Popular Boletín y Elegía de las Mitas* de Edgar Palacios y *Holocausto Indígena*, cantata escénica de Mesías Maiguashca.

El análisis parte con la presentación del texto poético original *Espacio, me has vencido* del escritor cuencano César Dávila Andrade. Teoriza la creación de motivos y dedica el estudio al desarrollo general de la obra: examina el esquema a partir de escala, tempo y metro, desarrollo de micro estructuras y el fragmento de texto utilizado, cuando se lo requiere en las secciones de los seis movimientos que la conforman. Primer movimiento: *Obertura*, segundo movimiento: *Espacio*, tercer movimiento: *Origen*, cuarto movimiento: *Canto del recuerdo*, quinto movimiento: *Olvido* y sexto movimiento: *Adiós*.

A los capítulos, luego de las conclusiones de rigor, se anexan las partituras y respaldos de los archivos digitales de las tres composiciones originales del autor: *Cantata para Orquesta Sinfónica y Coro "Espacio, me has vencido"*, *Suite Ecuatoriana N.1* y *"Beaufort"*.¹

¹ Las partituras y respaldos de los archivos digitales de las tres composiciones, se adjuntan en una carpeta denominada Partituras y respaldos digitales.



Liminar

La creación de las tres obras, obedece a procesos y herramientas que constituyen estrategias creativas, adecuadas para vincular técnicas de composición *tradicionales* como: sistematizaciones tonales, desarrollo de materiales e iniciativas nacionalistas, con procesos *no tradicionales* como: sistemas atonales, serialistas, estocásticos y originales. Elementos que marcan un alto nivel de concordancia, y caracterizan el estilo de escritura del compositor.

Cantata para Orquesta Sinfónica y Coro "Espacio, me has vencido"

*Espacio, me has vencido. Muero en tu inmensa vida.
En ti muere mi canto, para que en todos cante.
Espacio, me has vencido...*

El elemento conceptual y directamente textual dentro de la obra, es el poema "*Espacio, me has vencido*". Poema de carácter existencial, en el que se cuestiona varios aspectos de lo que se puede decir, una vida simple, rutinaria atrapada en la cotidianidad; la misma que nos vuelve nada, dentro del gran universo que comprende la globalidad de nuestro mundo.

Esta composición contiene en su desarrollo, una lucha relacionada con el transcurso de la vida del joven ecuatoriano que se ve afectado por los eventos naturales que lo llevan a sentirse la nada, dentro del todo. Este desarrollo se encuentra contenido a través de los seis movimientos, en los que se podrá relacionar el texto con la música, para así comprender los cuestionamientos presentados.

Se debe resaltar que cada movimiento se desarrolla en un ritmo mestizo ecuatoriano:² I Obertura: Sanjuanito, II Espacio: Pasillo, III Origen: Yumbo, IV Canto del recuerdo: Yaraví, V Olvido: Aire típico y VI Adiós: ritmos mestizos

² La expresión ritmo mestizo ecuatoriano hace referencia a una denominación común para aquellos ritmos musicales populares precolombinos que se nutrieron de las culturas cercanas y que además fueron influenciados o sufrieron modificaciones tras la conquista española. Se desarrollaron y evolucionaron en este periodo histórico.



varios, combinando de esta manera elementos de la música tradicional en una obra de con enfoque académico.

En suma, la cantata resulta una obra con características notables: por una parte, el texto poético *Espacio me has vencido* del escritor cuencano César Dávila Andrade, y por otra un discurso musical coherente relacionado con el concepto de mixtura o hibridación,³ mixtura que enriquece en gran medida, el resultado musical, llevando un grado más allá el desarrollo del discurso sonoro y el de la comprensión y profundidad del mensaje, a transmitir a través de esta obra.

La composición que integra dos ensambles de envergadura: formato orquestal y un coro a cuatro voces, posee un valor agregado: desde el momento de concebir el proyecto de escritura musical ha sido documentado paso a paso, por lo que cada aspecto que conforma el resultado global, contiene un proceso de mayor profundidad y que puede evidenciarse en este trabajo.

Suite Ecuatoriana N.1

Composición de cuatro movimientos, para flauta, clarinete en si bemol, corno en fa, glockenspiel, marimba, violín y cello. A pesar de ser una obra escrita originalmente para flauta y piano, el resultado tenía como objetivo ser una obra para un conjunto de cámara, atravesando por el proceso de orquestación de materiales.

Al igual que la pieza anterior encadena diferentes ritmos mestizos ecuatorianos, específicamente Aire Típico, Yaraví, Fox Incaico y San Juanito. El desarrollo del lenguaje sigue una lógica que varía continuamente desde el lenguaje tradicional, hasta lo considerado atonal y experimental.

3 Hablamos de mixtura o hibridación, en música, proceso intelectual mediante el cual se combinan elementos individuales de diferentes estilos, corrientes, técnicas, disciplinas artísticas; entre otras, para así enriquecer los resultados.



Beaufort

“Beaufort” es una obra para ensamble de cámara, cinta sonora y tres ventiladores, dividida en siete movimientos, los que funcionan de seguido. Esta idea conceptual nace como proyecto de integración de música concreta, con el lenguaje instrumental, intentando hacer un acercamiento a la música incidental.

El ensamble se encuentra conformado por flauta, clarinete en si bemol, fagot, glockenspiel, timpani, gran casa, platillos suspendidos, piano, violín, viola y cello. A su vez la cinta contiene clips de audio relacionados con el viento y sus diferentes intensidades en varios espacios cercanos a la ciudad de Cuenca, así como también tomas de audio de pasos y sonidos de los latidos del corazón, y respiración del compositor.

Esta pieza se basa en la escala de Beaufort que es una medida utilizada para registrar la intensidad del viento, basándose en estímulos empíricos como el estado del mar, de sus olas y la fuerza del viento. Su nombre completo es Escala de Beaufort de la Fuerza de los Vientos.



CAPÍTULO I

ESTADO DEL ARTE



CAPÍTULO I

Estado del Arte

1.1. La música popular, tradicional y académica

1.1.1. Breve referencia histórica

A lo largo de la historia, la música en virtud de su función esencial, se ha proyectado en distintas direcciones, que han dado lugar a un sinnúmero de diversificaciones, según sus cualidades características, lo han permitido.

En la Prehistoria, la música era un elemento de acompañamiento ritualístico en el diario vivir. Así, al presentar la música un sentimiento de actividad, no se podría categorizar en grandes grupos, puesto que la finalidad general viene dada desde el punto de partida de la creación musical. Lo que sí se puede dividir es la actividad; en la música de la prehistoria existen manifestaciones de cantos y ritmos encaminados a la caza, a la recolección, a la pesca, a la vida, a la muerte, a los viajes, a las expediciones, a las guerras y a los enfrentamientos.

En la antigüedad, en especial en Grecia, la música fue el reflejo de la dicotomía entre lo Apolíneo y lo Dionisiaco. Es decir, la contraposición del culto religioso, con el culto orgiástico, como menciona Luciano Carrera en su módulo de *Historia de la Música Universal y Latinoamericana*. (2012, pág. 23)

Posteriormente, en el desarrollo universal, existirá una importante categorización, en la que se diferencia la música profana de la música sacra, específicamente en la Edad Media, cuando el elemento característico tiene relación con la anterior diversificación, la Apolínea y la Dionisiaca, pero no tan extremista. En este período se destaca la cotidianidad y la diversión en lo profano, con los trovadores y juglares, los que se centraban en trabajar su arte, a partir de relatos en los que bosquejaban el mundo, desde su propio y único punto de vista. Lo mismo que se oponía a la música sacra que mediante muestras artísticas, encaminadas de una manera ligada hacia un determinado



ritual y con un punto de vista general, con el que se podían identificar grupos en común, dentro de los cultos religiosos como misas y celebraciones en las que se cantaban las composiciones sacras como glorias, salmos, himnos, entre otras.

Posteriormente, en el Renacimiento y el Barroco, en virtud de la finalidad de la música, los géneros sacro y profano, siguen el desarrollo de la diversificación, con fundamento en la diferenciación organológica, en este caso se utiliza la división con la mayor aproximación general, clasificando dos géneros que se desarrollarán de manera paralela, pero tomando decisiones que los distinguen entre ellos. Estos géneros son el vocal y el instrumental, que por brindar cada uno diferentes posibilidades, virtudes o desventajas, son pieza fundamental en el desarrollo característico de sus géneros.

En las etapas Clásica y Romántica, se dará un uso apropiado de la combinación de lo vocal con lo instrumental, llegando al punto máximo en la creación de óperas, operetas y zarzuelas. Por estos años la música tomará dos rumbos de desarrollo un tanto apartados, puesto que el uso de la música será la principal fuente de soporte para clasificarla. Por esta razón la música será para bailarla o para escucharla y disfrutarla.

Para ese tiempo, en el Ecuador también existía la misma clasificación, puesto que la música precolonial comparte las características mencionadas, en un contexto un poco distante. La música también era instrumental o vocal, y a su vez se combinaba y subdividía con las características de serailable o escuchable. Cabe aquí la expresión “Sin duda, el mejor instrumento musical para expresar los estados de ánimo, es la voz humana”(Godoy, 2012, pág. 44).

Para los indígenas que habitaron nuestro territorio, tuvo mayor auge la música vocal, a pesar de haber gran desarrollo en lo instrumental. La música vocal siempre viene acompañada por música instrumental, con tambores e instrumentos de viento como flautas, pitos, rondines, entre más aerófonos simples, según describe Mario Godoy en su opúsculo *Historia de la música del Ecuador*. (2012, págs.42-45). Los instrumentos se combinan en todo tipo de música puesto que en la músicaailable (tonos alegres) y la escuchable (tonos



tristes), no distinguen los timbres por sus características sonoras, sino por el uso que se les dé. “El indígena, difícilmente dirá este instrumento musical es para música alegre y este otro es para música triste, todo dependerá del contexto, la circunstancia, el rito. Hay en su repertorio “tonos tristes” o “tonos alegres” (Godoy, 2012, pág. 44)

En los siglos XVI, XVII y XVIII se desarrollará un proceso colonial, en donde bajo el sistema español, nuestra cultura pierde espacio y lo poco que perdura sufrirá hibridaciones y modificaciones con los conocimientos y progresos de la tradición europea, específicamente la española. En este punto se contraponen los movimientos sacros coloniales, con los precolombinos, en donde se llevará a cabo una guerra cultural y musical, por predominar en la tradición de los pueblos.

Consecutivamente, al final de la etapa de vida de la Colonia, la música ecuatoriana podrá llevar un desarrollo más libre, en donde podrá nutrirse de manera autónoma, en la que los músicos compositores de los siglos XIX y XX prefirieron, y vieron necesario para enriquecer el desarrollo de una música, con identidad y profesionalismo.

Ya en la etapa de la República, se desarrollarán varios cambios importantes en nuestro territorio. Las escuelas de música toman fuerza y se fundan importantes instituciones, como el Conservatorio Nacional, de donde provendrán los compositores que marcarán la evolución de la música ecuatoriana. Al tener ya una formación académica, su lenguaje musical se ve influenciado a buscar horizontes más lejanos, dando paso a fusiones e hibridaciones de estos nuevos lenguajes, con las raíces y materiales populares, y tradicionales de nuestra región.

Empieza a esclarecerse un pequeño apartamiento entre los géneros popular, tradicional y académico. Lo tradicional siempre predominó en nuestra zona, transmitido principalmente por vía oral y buscando preservar la cultura propia de un espacio territorial determinado, así como los elementos propios característicos de las etnias y poblaciones.



En los centros de formación musical y en los conservatorios, el objetivo del músico académico fue ser concertista, alcanzar el dominio técnico del instrumento, el virtuosismo; esto, en muchos casos, aumentó la brecha y desdén de los músicos llamados académicos, con relación a los músicos llamados populares. (Godoy, 2012, pág. 123)

En esos mismos momentos en el paisaje musical universal, también se venían dando varios cambios, puesto que la música también empezaba a definir sus categorías de música popular, tradicional y académica.

A partir del siglo XX con el inicio de la globalización y fenómenos sociales universales, la música popular toma más fuerza, caracterizada predominantemente en cuanto a público, puesto que es una música en la que el objetivo principal se centra en ser escuchado y consumido por la mayor cantidad de oyentes posibles. En tanto que la música académica busca siempre el desarrollo y evolución como muestra artística, y vía de expresión de compositores formados.

En el Ecuador se tiende a mezclar los géneros, porque al ser un país que sufrió una larga etapa de conquista y colonia, a pesar de la liberación y aparentemente haberla superado, continuó teniendo ciertos rezagos de la cultura académica española. Además de una gran influencia francesa posterior a la española, ya que los criollos que quedaron al frente en los inicios de la vida como República, tomaron como base a la cultura francesa, en diversos aspectos, tanto así en modelos económicos, políticos, judiciales y por supuesto, culturales.

Por lo tanto, nuestra esencia resulta ser tradicional y popular, pero el modo de trabajarlo es en gran medida académico, con modelos europeos y a la vez propios. “La canción popular debe presentarse al público estilizada, adornada, tratada armónica y tímbricamente. Debe ser atraída a la esfera de la música culta.”(García Pérez, 1997, pág. 51). De manera que una obra académica ecuatoriana integral, es sólo una utopía; ya que lo académico se opone a lo tradicional y lo popular, y en esta situación debe convivir y complementarse de tal modo que el producto final contenga características que lo definan entre



estas categorías, dando fruto a una hibridación de géneros. Hibridación que da paso a la conexión de materiales, lenguajes, estilos, instrumentos, textos, conceptos y una gran cantidad de herramientas, y posibilidades para trabajar y crear a partir de ella.

1.1.2. Nacionalismo

El Nacionalismo Universal

El Nacionalismo se ha considerado una corriente ideológica, nacida entre los países de la periferia oriental europea, en especial en Rusia. Esta corriente de pensamiento anhelaba desprenderse de la influencia de las grandes potencias, a mediados del siglo XIX y comienzos del siglo XX, en lo político, social, cultural o artísticamente. Trataba de dar mayor importancia al producto más cercano y a la vez, conseguir que dicho producto se encuentre formado por un contenido de estrecha relación con el público, de un determinado territorio, asegurando así la correcta apreciación del resultado de un trabajo artístico, ya que, al buscar establecer una identidad propia, sería propicio reflejar realidades del entorno cercano y por lo tanto permitiría, al público oyente, identificarse con el todo que comprende una obra.

“El Nacionalismo se enraíza plenamente en el Romanticismo, y nace del interés típico de la época por lo folclórico y lo antiguo, por las esencias de cada pueblo”(Carrera, 2012, pág. 237). En esa búsqueda de la esencia es necesario ir más allá de la idea de uso de materiales o recursos característicos de un pueblo, es necesario sentirlos, comprenderlos, vivirlos; para así poder hacer uso de ellos en la conceptualización y creación de un producto musical completo, y no resultar como un simple objeto extraño dentro un mundo regular. “Para el compositor es necesario dominar tan a fondo este idioma musical, que llegue a ser la expresión natural de sus ideas musicales”(Carrera, 2012, pág. 237).

Resulta necesario -acota Luciano Carrera, en parafraseo a Bela Bartok- interiorizar estos aspectos, para que no sea una expresión forzada de Nacionalismo, sino más bien sean fruto de un sentimiento auténtico, el cual permita el fluir de materiales y trabajo sobre una obra musical nacionalista.



El Nacionalismo nace como una corriente académica, pero por sus principios y valores se nutre principalmente de la música tradicional y popular, creando las mixturas e hibridaciones que se buscan en el presente proyecto creativo. Demostrando que sí es posible realizar creaciones en las que el producto comprenda a más de una categoría entre sus géneros clasificatorios.

“Este universo popular permitió crear un constante juego de contrastes expresivos”(Carrera, 2012, pág. 245). Este movimiento amplió la visión musical que había hasta ese momento, ya que englobó una gran cantidad de ideas en desarrollo y evolución, como el trabajo tímbrico, la utilización de nuevas formas, el trabajo de mixturas rítmicas⁴, entre otras. Siendo más precisos amplió el uso de lo que Carrera menciona en su libro de historia universal como *dialectos musicales*, que son ideas que comprenden escalas, sistemas, modos y manejos, y gustos armónicos. Esta variabilidad de herramientas mezclada con un auténtico sentimiento y aprecio por los conceptos dio un valor extra a muchas de las obras trabajadas bajo esta corriente. “Fue, en resumen, un baño de naturalidad y espontaneidad nacido de una fuerza elemental”(Carrera, 2012, pág. 245)

El Nacionalismo en el ámbito local

A inicios del siglo XX se descubrieron en Latinoamérica algunas ruinas arqueológicas de las grandes culturas prehispánicas, se produjeron movimientos indigenistas, aparecieron pensadores que pronunciaron el *pensamiento americano*; se inició el *relativismo cultural*. (Godoy, 2012, pág. 123).

El sentimiento patriótico se fortalece y se convierte en una virtud, de tal manera que los artistas se nutren de las tradiciones realizando las mismas y reavivando su valor por su riqueza intrínseca. “Estéticamente el concepto de NACIONALISMO se basa en la valoración y puesta en relieve de lo más característico de cada país.” (García Pérez, 1997, pág. 43). Como “característico” podemos definir a todos los elementos que hacen únicas a las expresiones más profundas de las costumbres de cada nación.

⁴ Se conoce como mixturas rítmicas al proceso de expansión de materiales musicales, mediante el cual se combinan diferentes elementos, en este caso todos los relacionados con el desarrollo temporal de la música.



La tradición es una cosa distinta al hábito, por excelente que éste sea, puesto que el hábito es por definición, una adquisición inconsciente que tiende a convertirse en una actitud maquinal, mientras que la tradición resulta una aceptación consciente y deliberada. (Strawinsky, citado por García Laborda, 1995, pág. 38)

Es importante resaltar que todo este proceso funciona de una manera adecuada, cuando el trabajo es realizado a conciencia, para evitar caer en lo monótono; por lo tanto, debemos buscar trabajar con lo tradicional, sabiendo de dónde proviene y por qué, cuándo y cómo puede ser usado a favor.

“En Ecuador, surgió una corriente musical con aires de renovación estética. Los compositores populares ecuatorianos complementaron sus obras, con la poesía de los poetas modernistas y postmodernistas” (Godoy, 2012, pág. 123). Además de las tradiciones y materiales constitutivos de ejemplares musicales previos, la música se alimenta de los trabajos literarios de gran valor filosófico/emocional y de nivel, a la altura de las circunstancias, desde el punto de vista conceptual, alrededor del cual se efectúa el desarrollo de una obra musical; y/o como texto lírico, utilizable y cantable de un proyecto de composición en específico. “La utilización del canto popular no es un uso exclusivo del Nacionalismo Musical, ha sido utilizado en la creación musical, desde tiempos remotos. Tanto en el ámbito de la música religiosa y profana.”(García Pérez, 1997, pág. 55).

1.2. El Lenguaje tradicional

1.2.1. El Lenguaje musical

El lenguaje musical constituye un elemento vital al momento de darle identidad a un proyecto en específico, ya que cada lenguaje, por su origen, puede llegar a ser tan poderoso al darnos un panorama del entorno de donde proviene la expresión musical, por ello se ha dicho: “Nuevas estructuras formales adquiridas a partir de folklore nacional y exótico y de culturas extrañas (como el jazz) lleva hacia la recuperación de esquemas modales y polimodales y hacia un estilo rítmico y melódico distinto.”(García Laborda, 1995, pág. 40)



El lenguaje musical funciona como un idioma, un dialecto, una diferente forma de acentuación; ya que implica un sello trascendental en la impresión que da una obra hacia el oyente. Una escala puede decirnos mucho de un pueblo, ya que ésta puede tener tres, cuatro, cinco, seis, o los siete comúnmente usados, las doce alturas, o hasta utilizar microtonos, ampliando las posibilidades cada vez más.

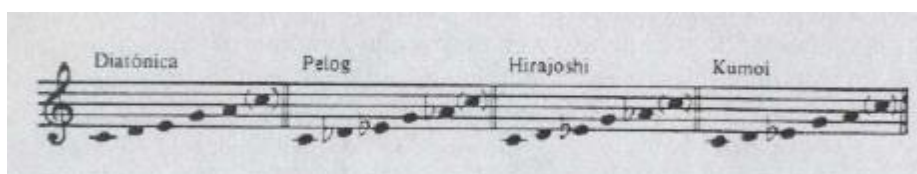
Lo interesante es que cada una de estas escalas o sistemas, poseen su sonoridad característica, que los define y diferencia del resto. Es por eso que un sistema de cinco sonidos no tiene el mismo resultado auditivo que una de siete, a pesar de que los mismos cinco estén contenidos dentro del sistema de siete. O más aún, se puede diferenciar un sistema de otro utilizando exactamente los mismos sonidos, pero jerarquizando otro centro tonal y utilizando un sistema armónico, en torno al nuevo centro tonal. Obteniendo un resultado contrastante, a pesar de parecer a simple vista el mismo sistema, por tener las mismas alturas dibujadas, como así lo demuestran los antiguos modos griegos.

A veces el modo de empleo también tiene influencia en el resultado, como cuando comparamos la música asiática, que utiliza la escala de cinco sonidos basada en intervalos de tono y tono y medio, que es exactamente similar a la pentafonía diatónica andina. Lo que cambia en este caso es el contexto en el que son utilizadas y el manejo armónico y de generación de materiales melódicos, y rítmicos.

1.2.2. El Lenguaje pentafónico

Ronald De Candé define a la pentafonía como un sistema musical, basado en una escala que contiene cinco notas por octava. La misma que es característica en la música china y la de países cercanos que se vieron influenciados por la civilización China, así como varios países africanos y también centro, y sur americanos. Los diferentes modelos de escalas de cinco sonidos proporcionan un sonido bastante característico, fácil de relacionar con el sonido de la música tradicional de una población determinada. (2002, pág. 216)

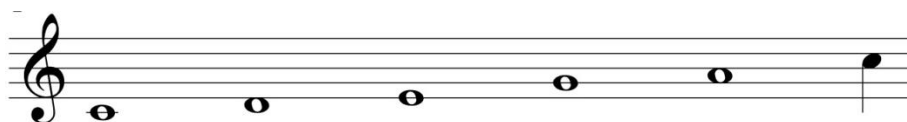
“Primero, debemos dividir el material pentatónico en dos grupos: los llamados sistemas de cinco tonos anahemitónico y el hemitónico”.(Szabolcsi, 1943, pág. 25)⁵ Las escalas que conforman los sistemas pentatónicos normalmente se categorizan por su construcción interválica. La primera manera de construir la escala, la misma que está conformada por cinco sonidos que entre ellos tengan la diferencia de un tono o mayor a un tono, se llaman escalas de cinco sonidos anahemitónicas; y la segunda categoría, implica las escalas que al construirse contengan uno o más semitonos entre sus alturas, estas escalas son denominadas hemitónicas.



“Ejemplos 2-32 Construcción de escalas pentafónicas” (Persichetti, 1985, pág. 48)

Las escalas hemitónicas, por su sonoridad, son las que más han predominado en el desarrollo de estos sistemas musicales. Por lo que las designadas pentafonía mayor y pentafonía menor son los sistemas pentafónicos principalmente usados, tanto en Asia como en América, específicamente la zona andina.

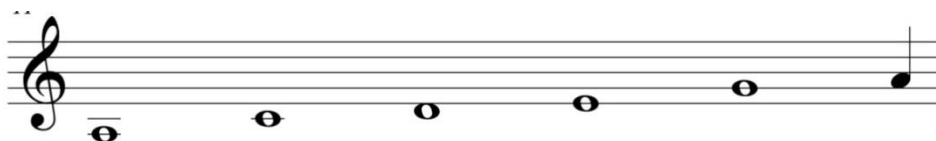
La pentafonía mayor está conformada por la serie de intervalos horizontal y vertical de: un tono, un tono, un tono y medio, un tono y un tono y medio, con la repetición del centro tonal. Es decir, el resultado contendría las mismas alturas de una escala mayor del mismo centro tonal suprimiendo los semitonos de la misma.



(Escala modelo de la escala pentafónica mayor)

⁵ Traducido y parafraseado por el autor.

Al igual que los sistemas de siete sonidos, las escalas menores provienen de una sistematización relativa a una mayor, o viceversa. Por lo que construir una escala pentafónica menor, podría comenzar con mirar el modelo pentafónico mayor y utilizando las mismas alturas, se puede conformar la escala comenzando desde un tono y medio debajo del centro tonal mayor. O al igual que la anterior, se puede construir una escala aparte de un modelo de intervalos consecutivos, que para la pentafonía menor son: Tono y medio, tono, tono, tono y medio y tono, con la repetición del centro tonal.



(Escala modelo de la escala pentafónica menor)

Este sistema auditivo proviene de un largo proceso de desarrollo cultural global, que se encuentra conectado por medio de la expansión prehistórica de poblaciones. “Por lo tanto la pentafonía ya no puede ser considerada como un fenómeno paralelo y ocasional omnipresente, de la antigua civilización humana”(Szabolcsi, 1943, pág. 33)⁶.

Este sistema sonoro, se esparció conjuntamente con los primeros nómadas, que fueron movilizándose entre territorios hasta ser pueblos sedentarios, es decir llegaron a ser culturas que se estacionaron permanentemente. Según varios etnomusicólogos la manera de transmisión de conocimientos, en este caso conocimientos musicales, eran de persona en persona.

Según Szabolcsi, el origen de estas escalas es incierto, y quizá proviene de América Central, o América del Sur, tal vez del norte de Asia o el este de África y estos conocimientos se esparcieron hacia el mundo; o todo es el resultado de desarrollos de líneas paralelas que se llegaron a encontrar en algún momento. Pero, lo verdaderamente importante es que cada continente creó su propio lenguaje primitivo, basado en una escala de cinco tonos y desarrolló toda una historia musical a partir del mismo. (1943, págs.29 y 30)

⁶ Traducido y parafraseado por el autor.

Ciertamente la música académica se ha nutrido de la música tradicional, en cuanto a formas, manejo de timbres y la utilización de algunos nuevos, quizá el uso de conceptos o en un punto importante para el presente proyecto, el lenguaje. “La pentafonía se muestra hoy en día en las formaciones primitivas, representando el primer grado de música; pero también es en cierto sentido la encarnación de las altas civilizaciones, el resultado de evolución”(Szabolcsi, 1943, pág. 33). Más que un simple recurso material, la pentafonía implica el primer ítem, bajo el cual está basada esta obra, ya que representa un concepto, un lenguaje, un sentimiento.

Al trabajar sobre una escala pentafónica diatónica se debe explorar las variables que pueden enriquecer el lenguaje, ya que el resultado sonoro a veces resulta estático y monótono, y el tratamiento modal proporciona gran valor al momento de expandir este lenguaje para hacerlo más interesante. Este tratamiento modal, al igual que con los modos griegos sobre la escala de siete sonidos diatónica, consiste en construir las diferentes escalas que dan paso a cada sistema armónico, con los mismos sonidos de la escala inicial cambiando de centro tonal sobre las alturas antes mencionadas.



“Ejemplo 2-33 Modos de la escala pentafónica” (Persichetti, 1985, pág. 49)



Al ser un sistema de menor número de alturas por octava y que al conformar acordes de la manera habitual, nos proporciona opciones limitadas, esta escala es frecuentemente vista como un sistema estático y simple. “Si consideramos los sistemas pentatónicos en conexión con los principios de estructuras melódicas y como se manifiestan; debemos definir que no existe un estilo general para los sistemas pentatónicos, sino que existen varios estilos de música pentatónica, totalmente diferentes” (Szabolcsi, 1943, pág. 25). Es decir que, a pesar de ser un mismo sistema, que a menudo es denominado carente de recursos, el estilo de su uso y su desarrollo será el que proporcione un sinfín de posibilidades de creación.

1.3. Innovación y ampliación del lenguaje tradicional

“Innovación. Implica que los componentes constitutivos de una expresión musical, pueden ser modificados o reemplazados independientemente, el uno del otro.” (Godoy, 2012, pág. 58). En la música ecuatoriana se puede evidenciar varios niveles de innovación: del punto de vista organológico, del uso de materiales y/o de géneros musicales; como explica Mario Godoy en su libro acerca de la *Historia musical del Ecuador*. (2012, pág. 58)

Del uso de los materiales, encontramos el lenguaje y sus procesos de desarrollo específico, en la innovación de la música ecuatoriana. De ahí que la innovación en la pentafonía, -según Julio Bueno y J. Carlos Franco- ha de tomar en cuenta que

La pentafonía indígena, es mayoritariamente anhemitónica, como también lo es la pentafonía de África Occidental. De acuerdo a esto se podría pensar que la pentafonía en la bomba, es de origen africano: sin embargo, creemos que las características de estructura modal similares (segundas mayores y terceras menores) entre la pentafonía indígena y africana, facilitaron su influencia recíproca. (Bueno y Franco citados por Godoy, 2012, pág. 59)

En cuanto a los sistemas melódicos predominantes, en el desarrollo de la obra, se puede definir con las escalas pentafónicas, partiendo desde re y sol.



(Ejemplo del modelo de sistema a utilizarse)

Esta es una escala pentafónica de sonoridad menor, que contiene dos semitonos. Los semitonos dentro de la escala, permiten el movimiento interno de la armonía, evitando así el acorde estático que conforman las alturas de una escala pentafónica diatónica.

La exploración armónica fue un punto interesante, ya que el sistema de cinco sonidos seleccionado, se presta para varias opciones, mediante las cuales se puede trabajar nuevas sonoridades, las mismas que pueden funcionar como sistemas apartados y a la vez integrarse, y combinarse entre sí.

Aquí tenemos ejemplos de sistemas armónicos a usarse en la obra:

Superposición de terceras

Sobre cada uno de los grados construimos acordes de triadas, con las terceras resultantes, ya sean mayores o menores, tomando en cuenta como centro tonal y como escala la de re menor.



Superposición de terceras, disminuyendo la séptima resultante un semitono

La construcción de este sistema procede similar a la anterior, sólo que ahora buscamos acordes de cuatro notas. En esta sistematización demuestra como la escala seleccionada entrega diversas opciones, ya que al experimentar con las cuatriadas convencionales, el sonido continuó siendo estático. Se procedió a modificar la lógica del sistema, disminuyendo la séptima de cada acorde un semitono de la resultante, logrando con esto la inclusión de notas ajenas a la escala, que al ser utilizadas con intermitencia brindan variedad al producto



sonoro. Otro punto que destacar fue la utilización de las séptimas menor y disminuida de la escala, por ejemplo, como en el tercer grado que permite disminuir el quinto grado del acorde o utilizar la quinta justa.



Superposición de quintas

Al igual que los acordes por quintas habitualmente usados en el sistema diatónico, se forman acordes de cuatro notas a partir de los grados de la escala. Esta sistematización armónica permite realizar mixturas entre modos, por la diversa conformación de los acordes que genera.



Triadas con notas de la escala

Se forman acordes a partir de los grados, similares al primer sistema, en el que construimos las terceras sobre cada altura, pero sustituimos los tonos que no pertenecen al sistema inicial de cinco sonidos por el tono que se encuentre debajo, de la nota sustituida, en la escala del sistema inicial.



Cuatriadas usando solo notas de la escala

Similar a la técnica armónica de conformación de acordes dodecafonista y serialista. Se procede a juntar las notas de la escala de manera ascendente, formando cuatriadas, formando acordes de gran sonoridad y diverso resultado.





Cuatriadas usando notas de la escala saltándose la tercera nota ascendente de cada fundamental del acorde

En esta otra opción procedemos a conformar los acordes solamente con las alturas de la escala, con los grados uno, dos, cuatro y cinco sobre cada fundamental.



Otro punto que conviene destacarse es la polipentafonía, la cual permite integrar diferentes sistemas pentafónicos, permitiendo dar un toque de diversidad y ampliando las posibilidades musicales de la obra en cuestión. Por ejemplo, en ciertos pasajes con la adición de un si becuadro, en donde normalmente está el si bemol, podemos modificar por completo la sonoridad, puesto que al quitar un semitono y se añade una tercera menor de esta nota hacia el centro tonal.



CAPÍTULO II

PROCESOS DE COMPOSICIÓN



CAPÍTULO II

Procesos de composición

“Es esencial que cada vez más se considere la obra artística como un proceso (...) el proceso es tan importante, y en muchos casos más importante que el objeto final” (Stockhausen citado por Godoy, 2012, pág. 138)

En esta línea -anota Godoy- el proceso es definido por el autor y a la vez, es un reflejo de él mismo como ser, ya que el autor es el primer espectador de su propia obra. Y por lo tanto, muchas veces es el momento de encontrarse consigo mismo y la mejor manera de comprenderse a sí mismo, mediante estos procesos que dependen mucho de la personalidad del compositor y de muchas de sus vivencias en su entorno. “Hay interrelación entre los procesos sociales y los procesos musicales” (2012, pág. 138)

Así como en la creación de una pintura o una escultura, el artista debe planificar, seleccionar, conceptualizar, elaborar, corregir; en suma seguir un proceso adecuado a la consecución de una obra de arte, la música proviene de un proceso visible, mediante el cual se puede obtener una obra artística que constituya una muestra del dominio de estrategias creativas que proyecten métodos y herramientas propias del arte musical.

Los métodos de escritura musical comprenden una serie encadenada de acciones que funcionan individualmente y a la vez se enlazan. La cadena no es cien por ciento lineal, ya que pueden realizarse de manera paralela o concatenada. Muchas veces, el proceso combina momentos en los que se debe dar prioridad a una parte específica de éste, pero muchas otras, se debe regresar pasos o combinar acciones, para mejorar el resultado.



2.1. Planificación y proyección

Esta parte del proceso consiste en definir y delimitar los primeros lineamientos, bajo los cuales se va a trabajar, para concluir el proyecto de composición musical. De la misma manera que el artista que selecciona su lienzo, paleta de colores, técnicas a usar y la figura que quiere representar; el compositor debe seleccionar todos los recursos, a través de los que podrá plasmar el resultado esperado.

Al crear el plan inicial se puede utilizar una visión general, una muy específica o combinar ambas. Al tener la visión general podremos desarrollar conceptos, sin ataduras, usando lo planificado como guías mediante las cuales se permite fluya el lado creativo de un proyecto de escritura musical. Pero la proyección específica es vital -según Corigliano-⁷ es necesario crear una imagen muy definida de lo que buscamos en una obra. Pensar en ella como en una construcción de un edificio, en la que diseñamos todos los aspectos del edificio y al final, sólo hace falta la ejecución del plan; es decir, diseñar toda la obra y buscar la música para ese diseño.

No importa si la proyección es demasiado detallista y específica, porque el desarrollo de la obra continúa siendo libre y permite modificar o mover aspectos de esta proyección, con el fin de buscar el mejor resultado sonoro final. Dentro de esta planificación se debe seleccionar un concepto, un texto de ser necesario, la instrumentación, el lenguaje, la forma y dentro de ella las partes que contiene.

De ser posible, es de mucha ayuda, la realización de un mapa o diseño de la obra, en base a los aspectos seleccionados, mediante la cual se programa el desarrollo del proyecto musical. El mapa puede comprender de un diseño visual, basado en gráficos, diagramas y organigramas; o un diseño descriptivo, similar a un diario, en el que se toman apuntes acerca de cómo se desarrollará la obra, desde un punto de vista lineal de sucesos relatados de la manera más

⁷ Referencia tomada de la serie de cuatro videos “Master Class with John Corigliano”



clara y directa, para así diagramar, idealmente, de la manera más acertada la sucesión de eventos a presentarse en la obra.

2.2. Generación de materiales melódicos y armónicos

Posterior a la planificación, se puede proceder a generar, construir o crear materiales melódicos y pasajes armónicos. A estas células primarias que son el primer contacto creativo de la obra, que serán punto de partida para la generación de más material y desarrollo del mismo, se las denomina motivos.

El motivo se divide en dos elementos: interválicos y rítmicos. Los elementos rítmicos son la parte que comprende las figuraciones que constituyen una célula musical y los elementos interválicos que componen las conformaciones melódicas del motivo.

“El motivo básico es considerado a menudo como el «germen» de la idea.”(Schoenberg, 2000, pág. 19). Indica así que el motivo, por más pequeño que parezca, tiene la capacidad, si es trabajado conscientemente de ser elemento generados de más música y unificador de secciones grandes.

2.3. Desarrollo de materiales

El motivo tiene movimiento armónico propio, el mismo que viene dado por el movimiento horizontal del motivo. El motivo se debe transformar, como define Arnold Shoenberg en su *Tratado de composición*, de tal manera que estas transformaciones permitan generar desarrollos, a partir de las células musicales. Si los materiales de desarrollo provienen de la misma célula motívica proporcionarían un desarrollo claro, compacto y con interacción funcional, “el motivo debe producir unidad, relación, coherencia, lógica, inteligibilidad y fluidez” (Schoenberg, 2000, pág. 19)

Estas variaciones requieren un tratamiento cuidadoso, ya que las variaciones extremas pueden alejar el desarrollo del motivo original. Es importante



mantener los elementos característicos, para que se mantenga la coherencia de la obra o movimiento en general.

“Un motivo se utiliza por repetición, la repetición puede ser exacta, modificada o desarrollada.”(Schoenberg, 2000, pág. 21). La repetición ayuda a establecer el motivo, pero la repetición exacta, preservando todos los aspectos de la célula, dirige el desarrollo hacia la monotonía, lo que no solo produce pérdida de interés y lógica en el resultado del proyecto. Para evitar esto Schoenberg recomienda la aplicación de dos herramientas de variación que mantenga la unidad. Estas herramientas son la modificación, cambios en los elementos, y el desarrollo, añadir elementos; cabe destacar que ambas herramientas constituyen variación, pero son una variación desde el punto de vista de una repetición, con ligeros cambios que permitan el desarrollo ordenado, desde el mismo punto de partida.

Posterior al trabajo de motivos, con el desarrollo de los mismos y con el uso de recursos armónicos, vendrá la construcción y conformación de frases. Las frases son ideas de mayor extensión que un motivo, pero que provienen de la misma idea esencial, que mediante las variaciones y desarrollos permita elaborar materiales de mayor extensión, eso sí, siempre manteniendo el sentimiento de unidad y coherencia.

Los fragmentos fraseológicos al ser más extensos son algo más complejos que un motivo, porque al poseer más espacio de expresión, se hacen evidentes en mayor magnitud ciertas virtudes melódicas, como características de discurso, depresiones, movimiento, estatismo o clímax; particularidades que son de gran importancia en el desarrollo de las frases que posteriormente se convertirán en secciones de periodos.

Los periodos son fragmentos musicales de magnitud considerable, que comúnmente contienen frases dentro. Las frases muchas veces presuponen repeticiones inmediatas, mientras que los periodos raramente lo hacen. Los periodos por su construcción tienen dos grandes clasificaciones, los periodos paralelos y los periodos contrastantes, es decir según la relación que tienen sus frases, denominadas de mejor manera como: el antecedente, primera frase, y el



consecuente, segunda frase. Como sus nombres lo indican los periodos paralelos poseen la característica de presentar una repetición exacta o casi exacta entre su antecedente y su consecuente; mientras que el periodo contrastante demuestra una idea en el antecedente y una variación derivada de la primera idea o una idea por completo contrastante.

Resulta importante el contorno armónico dentro de un periodo, cuando de analizar el desarrollo del mismo se trata. El movimiento cadencial tiene vital trascendencia, ya que, según la tradición musical, representan el nexo entre frases; es decir el final del antecedente no debe ser completamente conclusivo, para dar paso directo a la idea general del consecuente. Antiguamente se acostumbraba finalizar el antecedente con una cadencia rota, finalizando la primera frase con un acorde sobre el quinto grado, el mismo que se resolvía cuando comienza la segunda frase. Y el consecuente finalizaba con una cadencia perfecta completa, concluyendo así el periodo como una sola idea coherente.

En este punto, la obra puede llegar a tener suficiente material, para ser desarrollado por medio de repeticiones, variaciones, mutaciones y combinaciones. Las mismas que se llegarán a convertir en un movimiento, parte, escena, aria o cualquier sección musical de una forma musical compleja.

2.4. Orquestación artística funcional

“Orquestar es pensar para la orquesta” (Adler, 2006, pág. 447). La orquesta es precisada como un instrumento compuesto, cuyo timbre es definido por la combinación de sus partes. Y la orquestación es la herramienta que se encarga de controlar como se usa el material musical, con respecto a estas combinaciones, para obtener los mejores resultados en el desarrollo de una obra musical.

La orquestación va más allá de dividir el material entre las voces de la orquesta o configurar acordes entre los instrumentos que la conforman. Se debe también desarrollar el material desde otro punto de vista, trabajando desde un punto de



partida tímbrico, en el que mediante el uso de distintas texturas se pueda expandir los materiales y así también los resultados sonoros. Ya sea en una sección de tutti, de uso de combinaciones o de solos; el manejo orquestal representa un ítem que tiene influencia sobre el proceso de avance del discurso sonoro.

Diferentes combinaciones producen diferentes resultados, ya que no es lo mismo escuchar cierto material desarrollado en los instrumentos de la familia de las cuerdas, que en los instrumentos de la familia de vientos madera o en una combinación de algunos instrumentos de cada una de estas familias, mediante las cuales se clasifican los instrumentos de la orquesta. El resultado de cada una de estas combinaciones será diferente de otras, sin asumir que puedan ser correctas o incorrectas, por lo tanto, la orquestación dispone opciones casi infinitas y el trabajo del orquestador recae en seleccionar cual es el recurso que va a ocupar y que más puede hacer con lo seleccionado.

Dentro de las atribuciones de la orquestación está el trabajo con los planos sonoros, es decir la distribución de materiales. Gracias a esta tarea de distribución, dependerá de cómo escuchemos los materiales generados en el resultado final.

Orquestar es escribir los motivos, frases, periodos y temas generados para un formato orquestal, así como también apoyar las ideas de desarrollos dentro del discurso. También se puede generar contrastes, porque un contraste de densidad instrumental, tiende a ser fácilmente detectable por los oyentes, ya que este contraste tímbrico, presenta lo que Alan Belkin denomina una “articulación formal” en cuanto a los cambios tímbricos dentro de la orquestación; y este tipo de recursos afirman y soportan el movimiento entre frases e ideas musicales dentro de la obra.

Rimsky-Korsakov -citado por Belkin- nos dice que “orquestar es crear y esto es algo que no puede enseñarse. La experiencia lo demuestra”(Belkin, 2001, pág. 4). Podemos ver que la orquestación contiene varios procesos creativos y prácticos, en los que la experiencia musical tiene gran valor y mediante los



cuales el compositor tiene oportunidad de trabajar, desde la perspectiva tímbrica, la escritura musical.

2.4.1. Texturas y planos

El manejo de los materiales presenta varias opciones de trabajo textural. Como son las texturas homofónicas, es decir melodía con acompañamiento, teniendo como plano principal la melodía y el acompañamiento en los planos medio y de fondo. Texturas polifónicas, en la que existen varios materiales musicales, aparentemente del mismo nivel de importancia en los planos sonoros, que se desarrollan en un mismo espacio sonoro; y texturas variadas, que son en las que podemos reconocer tres materiales distintos con tres niveles distintos de predominancia musical.

Habitualmente los oyentes no poseen la capacidad de escuchar todos los planos al mismo nivel, por lo que el oído humano divide los materiales sonoros en capas según los niveles en los que son percibidos. Esto dependerá de la tesitura en la que se encuentren presentados los materiales, el movimiento de los mismos, las duplicaciones o repeticiones y también del nivel dinámico con que serán mostrados. “Con “plano sonoro” (término de Tovey) nos referimos a un instrumento o a un grupo mezclado de instrumentos (no necesariamente de la misma familia) que comparten un contorno rítmico”. (Belkin, 2001, pág. 21)

Los materiales de primer plano, como su nombre lo indica, es la capa auditiva que sobresale de las demás y es a menudo considerada la de mayor importancia. Por lo general los planos principales están conformados por pasajes melódicos complejos, en los que podemos encontrar los motivos y las frases desarrollados, usualmente, de manera horizontal como un discurso sonoro concreto. Muchas veces se encuentra exhibido en la tesitura más aguda, puesto que para el oído humano resulta más sencillo de captar las frecuencias más altas.

Las melodías del primer plano poseen movimiento rítmico de mayor interés, en las que el desarrollo se basa en repeticiones y contrastes, manteniendo así la atención del público sobre el discurso musical.



El plano de fondo comprende las ideas relacionadas con el acompañamiento, por lo tanto, también con el desarrollo vertical, usualmente. Al tener un carácter de apoyo es imprescindible que el resultado tímbrico sea menos brillante que los materiales de primer plano, pero no por eso perder importancia. El acompañamiento debe ser presentado en una tesitura media o grave y en una dinámica moderada, en especial en texturas homofónicas, para que permita el desarrollo de primer plano.

En cuanto al ritmo, las figuraciones largas permiten presentar de mejor manera ideas armónicas, con las que se puede elaborar desarrollos de bloques sonoros, desde un plano no principal. De tener mayor movimiento, las capas de acompañamiento, será de preferencia que no presenten mayor número de contrastes, para evitar así que se desvíe la atención del plano principal. Que sea una sección de acompañamiento, no quiere decir que será solo acordes, y pasajes armónicos, es imprescindible de pasajes motivicos, pero siempre manteniendo un carácter de apoyo.

Los planos medios pueden aparecer como ideas más cortas e intermitentes, como puntos de inflexión, con los que las ideas principales se pueden complementar. Así como también funcionar de nexo entre material melódico y los materiales de acompañamiento.

2.4.2. Combinaciones y alternancias

Las combinaciones que produce la orquestación, permiten también que la obra pierda estatismo. La combinación más directa sería la instrumental, ya que cada timbre dentro de la orquesta produce una respuesta diferente, a pesar de expresar un material similar. Por lo que las combinaciones ayudan a afirmar el sentido completo de las frases, conjuntamente con el discurso, ya sean combinaciones instrumentales homogéneas o heterogéneas. Además, que mantener a todos los instrumentos de la orquesta, sonando todo el tiempo a la vez, no sólo no nos permitirá escuchar de manera adecuada, los materiales musicales, sino que provocará un caos auditivo.



Las agrupaciones homogéneas poseen características positivas y negativas, todo dependiendo del trabajo orquestal. Las combinaciones instrumentales entre instrumentos de una familia musical similar, tienen un resultado muy compacto que puede ser usado, pero con mucho tino, puesto que si es usado sin contrastes, suele frenar el desarrollo necesario. Por lo tanto, los materiales deberán ser en texturas polifónicas, con contrastes de homofonía y explotar las tesituras extremas, para así poseer bases sólidas sobre las cual trabajar.

Por ejemplo, obras para cuarteto de viento-madera, orquesta de cuerdas o para agrupaciones de viento-metal, en los que tenemos una flauta, violín primero o trompeta primera, un oboe, violín segundo o trompeta segunda, un clarinete, viola o corno francés; y un fagot, cello y bajo, o trombón y tuba. En donde cada instrumento cumple funciones según su tesitura. Manteniendo en la tradición musical las melodías principales en los registros más agudos y el acompañamiento en los más graves; con ciertas alternancias, en las que pueden sobresalir los instrumentos graves con pasajes melódicos.

En cambio, los grupos heterogéneos aportan en mayor medida en vínculo instrumental e innovación tímbrica, porque las combinaciones producen nuevos timbres, resultantes de mezclar dos o más instrumentos, o que se denomina timbres complejos. O simplemente la búsqueda de contrastes dentro de una orquesta.

Por ejemplo, pasajes enteros en los instrumentos de cuerdas, que se ven apoyados momentáneamente por los vientos, para así proponer nuevas ideas, o conformaciones de instrumentos con tesituras muy distantes, que funcionan entre sí, produciendo nuevas sonoridades que puedan diferenciarse de las secciones en las que el sonido se estanca.

Con combinaciones podemos entender también a la mezcla y desarrollo paralelo de los planos. La manera correcta en la que conviven dentro de una obra los diferentes niveles de material y las texturas; que junto con la alternancia de combinaciones instrumentales, permiten al oyente diferenciar los materiales que sobresalen y como son apoyados por los demás.



“El grado de cambio tímbrico corresponde al grado de contraste formal requerido”(Belkin, 2001, pág. 12). La orquestación responde a las necesidades formales, las secciones requieren soporte tímbrico y dinámico, el que puede ser muy bien controlado, desde el punto de vista instrumental. Usar las combinaciones y alternancias, ayuda a diferenciar las secciones como frases, periodos o la aparición de un nuevo motivo, lo que debe corresponder a la aparición de un nuevo sonido.

2.4.3. Tutti y Solos

Este tipo de manejo orquestal responde a sucesiones repetidas, de variaciones en los planos orquestales. Lo que en una sección pertenece al plano de fondo, puede convertirse en un primer plano en la siguiente, o aparecer como sección de capa sonora media, en una frase con nuevos materiales de plano principal y de fondo.

Para manejar este recurso de la orquestación es necesario integrar los conocimientos de planos sonoros, así como también combinaciones y alternancias. Saber que sección funciona como tutti, dependerá del desarrollo del discurso general de la obra, como también seleccionar una cadena de contrastes instrumentales, que mediante el uso de pasajes a solo y los tutti represente las curvas de expresión, en el espacio en donde la obra sucede.

Es fácil reconocer y diferenciar entre tutti y solo, ya que la dinámica de la orquesta, los materiales usados y el desarrollo de las ideas presentadas en la sección la delatan. En el tutti podemos encontrar un mismo material en las distintas voces, que no busca un gran desarrollo en variación, sino que presenta una repetición con el fin de afirmar una idea, probablemente el motivo, ya sea desde el punto de vista melódico, rítmico, armónico o la combinación todos.

En cambio, las partes a solo son secciones de menor magnitud tímbrica y dinámica, ya que priorizan el uso de contados instrumentos de la orquesta; ya sea en texturas polifónicas o homofónicas, a solo integro, dúos o tríos; son las zonas donde se concentra la mayor cantidad de desarrollo y variaciones. Son,



desde el punto de vista instrumental, los fragmentos más directos y con mayor claridad, lo que permite apoyarse en estas secciones, para hacerlas puntos muy expresivos.

“El desafío del tutti es crear un todo coherente, rico, donde todos los elementos contribuyen en algo significativo.”(Belkin, 2001, pág. 25). La creación de un tutti no representa solo duplicar materiales en las voces. Se trata de construir bloques sonoros que presenten las ideas de manera concisa, equilibrada y nivelada, que permita apreciar por completo las ideas.

Los tuttis, pueden combinar duplicaciones al unísono, pero dependiendo de los instrumentos, puesto que el registro y limitaciones técnicas de un instrumento, no serán las mismas que de otro, por lo que la orquestación se vale del uso de duplicación en octavas o expansiones armónicas; lo que ayuda a inventar sonoridades más complejas y con mayor colorido tímbrico.

2.4.4. Balance sonoro

El balance sonoro hace referencia a la cualidad auditiva, dentro de la mezcla de timbres de un ensamble, por medio de la cual es posible distinguir los materiales musicales presentados. Esto es lo que permite el correcto funcionamiento de los planos sonoros, herramienta importante para asegurar el desarrollo del discurso musical de la obra.

La importancia de trabajar pensando en el balance dentro de la orquestación reside en que, a través de comparaciones tímbricas reales, podemos analizar el resultado de la mezcla, para así equilibrar los niveles y evitar enmascaramientos o saturaciones de sonido; como también brindarle la relevancia adecuada a cada frase según requiera cada caso.

Alan Belkin en su estudio de la *Orquestación Artística* determina dos tipos de balance sonoro. El balance simultáneo, el mismo que tiene una visión vertical del sonido, puesto que esta categoría trata la jerarquización de los sonidos que están sonando al mismo tiempo. Y el balance sucesivo, el que a diferencia del anterior tiene una visión horizontal, en este tipo de balance sonoro trata acerca



del equilibrio y contraste entre secciones encadenadas, es decir de “sucesiones” de sonidos o acontecimientos. (2001, pág. 18)

Para este proceso se debe tomar en cuenta las cualidades principales de cada instrumento, es decir sus características, limitaciones y virtudes tímbricas, sus registros y su manejo dinámico a través de los mismos. De esa manera se podrá tener una idea muy cercana al resultado real y de esta manera trabajar la proporcionalidad de los planos, según los instrumentos que estén exhibiendo, determinados materiales.

El registro es sumamente importante, ya que cada instrumento se comporta de manera distinta en las diferentes octavas o posiciones que ofrecen físicamente. Por ejemplo, una flauta en la tesitura grave tendrá un rango dinámico, tendiendo hacia niveles cercanos al piano, con algo de dificultad para lograr un forte; al contrario de los registros agudos, en donde la dinámica natural tiende hacia el forte, complicándose las dinámicas suaves, como pianos o pianísimos. En cambio, un oboe tiene cualidades diferentes, ya que al ser un instrumento de caña doble en el registro agudo, se dificulta llegar a dinámicas muy fuertes, pero en el registro medio y grave posee la capacidad de sobresalir, entre una orquesta completa.

En cambio, un violín, que por ser un instrumento de cuerda frotada, posee un diferente control en los diferentes registros, ya que según la presión aplicada en el arco, se puede transformar el nivel de los sonidos presentados por los instrumentos, sin tener mucha relevancia el registro en el que se encuentre. Conocer este tipo de características de un instrumento, resulta importante al momento de definir las dinámicas de los diferentes pasajes, ya que este será el punto en donde aparecerán las indicaciones, en base a las que se puede buscar la combinación, mediante control y equilibrio, en el momento del ensamble.

La escritura de las dinámicas dependerá del resultado deseado por el orquestador, buscando resaltar los materiales principales con las dinámicas cercanas al forte. Al igual que disimular los materiales de acompañamiento, con las dinámicas cercanas al piano. Es importante mantener regularidad en las



dinámicas al momento de orquestar entre instrumentos que presentan materiales similares o de la misma familia, ya que el músico al momento de interpretar siempre busca un balance auditivo.

En la orquestación las voces que más resaltan, suelen ser las más agudas y o las de mayor rango dinámico, pero el movimiento de las figuras dentro de las frases, también tiene un papel importante. “El oído normalmente sigue la actividad: Si en el grupo de cuerdas, todas las partes son estáticas excepto la viola, se destacará el movimiento de la viola.”(Belkin, 2001, pág. 18). Como dice Belkin muy acertadamente, las frases de mayor movimiento, con desarrollo, tienden a convertirse en foco de atención para el público oyente.



CAPÍTULO III

ANÁLISIS DEL PROCESO DE ELABORACIÓN DE LA OBRA



CAPÍTULO III

Análisis del proceso de elaboración de la obra

3.1. Forma y estructura

“Sin organización la música sería una masa amorfa, tan ininteligible como un ensayo sin signos de puntuación, o tan inconexa como una conversación que salta sin propósito alguno de un tema a otro.” (Schoenberg, 2000, pág. 11). Esta organización es el resultado de lo que llamamos “forma” en música, y a la vez, de todos los procesos mediante los cuales obtenemos la música en sí misma, es decir la proyección para una obra.

La forma musical se refiere al dibujo estructural que crea determinada música al ser escuchada que, por sus repeticiones, variaciones y contrastes, crea construcciones audiblemente aceptables, y adecuadas, las mismas que nos permiten delimitar y definir los desarrollos internos y la organización, bajo la cual fue creada la obra musical.

Hay que hacer notar también la distinción que existe entre forma y proyección formal [...]. La primera se refiere al resultado, al producto terminado y listo para la percepción del oyente, mientras la segunda se refiere al proceso y génesis de la obra, a la intencionalidad poética. (García Laborda, 1995, pág. 14)

La forma dependerá entonces, de la proyección formal, es decir de la planificación, junto con el desarrollo de la escritura. El producto formal quizá no tenga un resultado con modificaciones de lo previamente programado, pero se convierte en parte del proceso mediante el cual, se consiguió la obra, siendo igual de importante el proceso que el resultado, es decir la proyección como la forma.

La palabra forma no solo refleja la parte de organización temática estricta, la forma procede un sistema de organización creativa en la que se desenvuelve una nueva idea, un nuevo universo musical, a través del cual se despliega el



pensamiento y los anhelos del compositor. La forma resulta ser ese marco amplio que contiene el discurso a desarrollarse, así como todos los elementos de la técnica de composición musical aplicada y los procesos empleados con el fin de obtener el producto musical.

Nosotros hablaremos de la obra como de una forma, es decir como de un todo orgánico que nace de la fusión de diferentes niveles de experiencia precedente: ideas, emociones, disposiciones a obrar, materias, módulos de organización, temas, argumentos, estilemas fijados de antemano y actos de invención. (Eco citado por García Laborda, 1995, pág. 12)

3.1.1. La forma cantata

Se entiende por *cantata*, a la forma musical que conjuga voces con acompañamiento, generalmente estructurada en una serie de movimientos, en los que se puede alternar movimientos cantados y otros netamente instrumentales.

Un fruto del nuevo estilo, hacia 1600, es la cantata de cámara italiana (cantata de camera), una «pieza de canto» (cantata) para voz solista y bajo continuo [...]. Llegó a ser muy apreciado el dueto de cámara, con dos voces sobre el bajo continuo. Este tipo de distribución tentó a proseguir con el viejo estilo polifónico. Lo predominante es que las voces se imiten entre sí, y también que se unan gustosas.” (Kühn, 2003, pág. 127)

La forma cantata instaurada desde la época Barroca, se ha ido desarrollando hasta llegar a ser una forma que expresa gran magnitud, tanto desde el punto de vista de densidad tímbrica, como de extensión de toda la forma que hoy en día, es entendida como una obra de varios movimientos que alterna momentos de coro, con momentos de supremacía, por parte de la orquesta.

La cantata nace como respuesta al repertorio instrumental. “‘Cantata’ se opone a ‘sonata’”(Grabner, 2001, pág. 241) y trata de dar realce al repertorio vocal que con el desarrollo instrumental, la composición de formas de formatos instrumentales grandes y el virtuosismo de cada intérprete; había empezado a



perder territorio, más aún, si se comparaba con todo lo logrado por el canto gregoriano, trovadores y juglares de los periodos precedentes de la música.

“Los coros se alternan con recitativos, arias y duetos cantados. [...] En contraste con el motete, compuesto en el estilo a cappella a varias voces, la cantata tiene siempre un acompañamiento instrumental.” (Grabner, 2001, pág. 241). Poco a poco el acompañamiento instrumental fue creciendo hasta ser conformado por conjuntos de cámara o hasta formatos orquestales, por lo que la parte instrumental también tomó algo de fuerza dentro de la forma cantata. Esto ayudó a que cada obra, de esta forma musical, pueda explotar de mayor manera las mixturas y también los contrastes entre la orquesta y el grupo coral. Dando como resultado una forma que puede llegar a tener movimientos, en donde la orquesta tiene absoluta predominancia sobre el coro, en pro del desarrollo correcto del discurso musical.

Cantata universal

La cantata desde en su creación tuvo un origen ritualístico religioso. Por lo que las primeras cantatas en destacarse se ubican en el periodo Barroco. El primer gran compositor de cantatas sacras fue Johann Sebastián Bach, quien posee un gran catálogo de aproximadamente 230 cantatas, de las que 200 son cantatas religiosas. Estas tenían diferentes objetivos según el rito a celebrarse, ya sean en misas, nacimientos, cumpleaños, funerales y otros acontecimientos.

Posteriormente apareció la cantata profana, la que tenía por finalidad contar una historia o un grupo de acontecimientos encadenados, y que no estén relacionados con las temáticas religiosas. En este tipo de composiciones se destacaron Alessandro Scarlatti y Georg Friedrich Händel.

Cantata para la víspera de Navidad Alessandro Scarlatti

Esta cantata es una obra compuesta para ser presentada en un concierto tradicionalmente celebrado en Roma, previo a la noche de navidad en el siglo XVII. La cantata está escrita para cinco cantantes solistas, coro a cuatro voces,



oboes, cuerdas y bajo continuo. También es conocida como la cantata de los profetas, que son los solistas, que en el desarrollo de la obra hablan sobre la llegada del Mesías.

El Mesías de Georg Friedrich Händel

Aunque es conocida como oratorio, posee estrecha relación con la cantata, ya que se trata de una obra de considerable magnitud, en la que se emplean orquesta de cuerdas con oboes y fagotes, y piano. Estaba escrita originalmente para clave y o órgano, cantantes solistas y coro; y como apoyo en ciertas secciones selectas trompetas y timpanis, compartiendo así las principales características de la cantata, en lo que respecta a la instrumentación, la organización formal de movimientos y varios aspectos con el estilo de la cantata religiosa, además de la inserción de un texto basado en pasajes bíblicos, más no un texto estricto, que lo cierre a una clasificación, como a otros tipos de obras cantadas como misas y réquiems.

En cualquier caso, tanto la orquestación como la elección de los números y reparto a los solistas es muy variable desde los tiempos del mismo Händel, y persiste en numerosas ediciones y grabaciones que abundan en el mercado. (Sánchez Montoya, 2003)

Por otra parte, el Mesías se le vincula con la cantata, porque fue compuesta en base a cantatas sacras de historia musical alemana, con el trabajo de desarrollo por parte de Händel e impregnado por su estilo característico, globalizado e impetuoso, con algunos detalles heroicos, de sonido brillante y magno.

Esta obra está dividida en tres actos: el nacimiento, la pasión y las secuelas; actos en los que se cuenta de manera encadenada la vida de “el mesías”, que mediante desarrollos orquestales y con la influencia directa del texto, permite entregar un mensaje concreto.

Carmina Burana

Cantata, compuesta por el alemán Carl Orff, presenta la particularidad de tener complementariamente, una puesta en escena acorde a la música. Con base en



antiguos manuscritos profanos en latín, en los que se realza lo bello de los placeres terrenales, manuscritos que sirvieron como concepto, al igual que como texto cantado por las partes solistas y el coro.

La cantata se encuentra escrita para orquesta completa, coro polifónico, coro de voces blancas y tres solistas; soprano, tenor y barítono. Instrumentación empleada a lo largo de toda la obra, con predominancia en el acompañamiento de las cuerdas y las percusiones, reservando los vientos para tuttis orquestales y pasajes a solo.

Esta es la cantata emblema del siglo XX, puesto que cambió varios paradigmas en cuanto a temática, instrumentación, orquestación, con un lenguaje aparentemente sencillo, pero trabajado minuciosamente que, integrado con la composición, referenciada por completo al texto, concluyó con la creación de veinte y cinco canciones, divididas dentro de tres secciones, más un acto final.

Cantata en el Ecuador

Cantata Popular "Boletín y Elegía de las Mitas"

Hace más de veinte años, Edgar Palacios, gran maestro de la música popular sinfónica, escribió su Cantata Popular sobre el poema "Boletín y elegía de las mitas" del escritor cuencano Cesar Dávila Andrade. La composición está llena de aciertos, especialmente en las secciones corales contrastadas por los "recitativos".

Es una cantata escrita para orquesta, coro polifónico y cinco solistas, una soprano, una mezzosoprano, un tenor, un bajo y un declamador. En donde las cuerdas y el timpani se mantienen como elemento frecuente en el fondo, cumpliendo con la función de acompañamiento, reservando los vientos y las demás percusiones para crear momentos de contraste.

Esta cantata respeta por completo el texto del poeta cuencano, en donde se relata de manera muy directa el sufrimiento del pueblo indígena ecuatoriano,



que en la etapa de la conquista española fue maltratado y obligado a trabajar en las encomiendas, mitas y obrajes. Llegando a ser tratados como esclavos por las tropas extranjeras que tomaron a la fuerza nuestro territorio y abusaron de nuestros antepasados. Una temática muy profunda que roza con la historia de nuestro país y su lucha por recuperar nuestra tierra, conceptos heroicos y antológicos de un pasado que nos pertenece.

Cantata Escénica PUKA RUNA

La Fundación Pueblo Indio del Ecuador y la Fundación Teatro Nacional Sucre, presentaron en mayo de 2010 la Cantata Escénica PUKA RUNA, la revolución del Poncho, Cantata multidisciplinaria producida por iniciativa de la Fundación Pueblo Indio del Ecuador, en homenaje al compromiso Liberador de Monseñor LEONIDAS PROAÑO, al conmemorar el Primer Centenario de su nacimiento.

La obra reivindica la vida y el pensamiento del declarado defensor de los derechos humanos de los pobres y de los pueblos indios del Ecuador: Monseñor Leonidas Proaño, personaje símbolo nacional del Ecuador y referente histórico de América Latina.

Como las semillas en la tierra, la Cantata Puka Runa muestra el proceso que las convierte en árbol fuerte y canta a la sabia Madre Naturaleza que luego dejará ver el fruto, en el compromiso firme y renovado del pensamiento de Monseñor Leonidas Proaño que florece y anuncia la Palabra de Dios en la palabra del ser humano íntegro. (2010, parr 2)

Esta cantata se encuentra conformada por tres actos, en donde se mezclan los elementos ancestrales y modernos, por la utilización del lenguaje kichua. El baile no solo funciona como complemento, sino que a momentos se convierte en el foco principal de la atención del público, ya que entre la música y la danza se cuenta gran parte de la historia, no solo de manera verbal por medio de los cantantes.



Boletín y elegía de las mitas

Cantata escénica creada por el maestro Mesías Maiguashca, quien mediante la narración musical, contará la historia del holocausto indígena, ocasionado por los españoles en las mitas por varios siglos, donde murieron más de veinte millones de indígenas.

La obra fue elaborada para el formato de Orquesta de Instrumentos Andinos, a la que se le sumarian cuatro flautas y cuatro clarinetes. En cuanto a voces cuenta con la participación de tres coros, a demás de registros audios de la voz del poeta César Dávila leyendo fragmentos del poema. Como timbres innovadores se incluyeron objetos sonoros de madera y el trabajo de edición de materiales electroacústicos.

La fuerza expresiva del poema cautivó a Maiguashca, quien durante varias décadas trabajó la obra hasta alcanzar su madurez y lograr una puesta en escena que comprende una parte visual, compuesta por un montaje de fotografías y una musical con la participación de la Orquesta de Instrumentos Andinos, el Coro Mixto Ciudad de Quito, y músicos de la Banda Sinfónica Metropolitana.

En cuanto al nombre de la obra "Cantata escénica", Maiguashca explicó que este nombre hace referencia a la falta de un título definido para la obra, ya que la obra no es cantata, ni escénica. La obra no solo es una cantata, pues incluye una orquesta y objetos sonoros. El montaje fotográfico tiene cierta relación con el escenario, por eso es escénica, pero no incluye teatro ni dramatización. Se puede establecer que la obra fue titulada de manera irónica, puesto que el título no define las características de la obra, sino que crea impresiones de los materiales expuestos e influencia en la conciencia de los oyentes.⁸

⁸ Información obtenida en una charla dictada por el compositor Mesías Maiguashca en la Universidad de Cuenca.



3.1.2. Texto original

Espacio, me has vencido...

Espacio, me has vencido. Ya sufro tu distancia.
Tu cercanía pesa sobre mi corazón.
Me abres el vago cofre de los astros perdidos
y hallo en ellos el nombre de todo lo que amé.
Espacio, me has vencido. Tus torrentes oscuros
brillan al ser abiertos por la profundidad,
y mientras se desfloran tus capas ilusorias
conozco que estás hecho de futuro sin fin.
Amo tu infinita soledad simultánea,
tu presencia invisible que huye su propio límite,
tu memoria en esferas de gaseosa constancia,
tu vacío colmado por la ausencia de Dios.

Ahora voy hacia ti, sin mi cadáver.
Llevo mi origen de profunda altura
bajo el que, extraño, padeció mi cuerpo.
Dejo en el fondo de los bellos días
mis sienes con sus rosas de delirio,
mi lengua de escorpiones sumergidos,
mis ojos hechos para ver la nada.
Dejo la puerta en que vivió mi ausencia,
mi voz perdida en un abril de estrellas
y una hoja de amor, sobre mi mesa.
Espacio, me has vencido.
Muero en tu eterna vida.



En ti mato mi alma para vivir en todos.
Olvidaré la prisa en tu veloz firmeza
y el olvido, en tu abismo que unifica las cosas.
Adiós claras estatuas de blancos ojos tristes.
Navíos en que el cielo, su alto azul infinito
volcaba dulcemente como sobre azucenas.
Adiós canción antigua en la aldea de junio,
tardes en las que todos, con los ojos cerrados
viajaban silenciosos hacia un país de incienso.
Adiós, Luis von Beethoven, pecho despedazado
por las anclas de fuego de la música eterna.

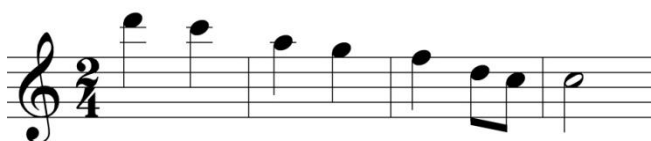
Muchachas, las mi amigas. Muchachas extranjeras.
Dulces niñas de Francia. Tiernas mujeres de ámbar.
Os dejo. La distancia me entreabre sus cristales.
Desde el fondo de mi alma me llama una carreta
que baja hasta la sombra de mi memoria en calma.
Allí quedará ella con sus frutos extraños
para que un niño ciego pueda encontrar mis pasos...

Espacio, me has vencido. Muero en tu inmensa vida.
En ti muere mi canto, para que en todos cante.
Espacio, me has vencido...

3.2. Creación de motivos

Los motivos se derivan por completo del resultado del lenguaje y la rítmica proporcionada por el texto. Al ser una obra cantada, la generación de motivos y frases se debe regir bajo una serie de consejos que proporcionarán mayor seguridad, al momento de establecer un producto musical. Una melodía con gran serie de saltos es característica de la música netamente instrumental, por la diferencia de producción del sonido, en el que los saltos resultan un poco más sencillos de conseguir. Por lo que la música vocal tiende a presentar materiales melódicos, en donde predomina el grado conjunto, entre el encadenamiento de sonidos e ideas musicales presentadas a lo largo de la obra.

- Por ejemplo, el motivo principal del primer movimiento, netamente instrumental, mantiene relación con el resto de motivos, debido a que esa fue la intención desde un inicio al ser escrito.



(Motivo del primer movimiento)

Como podemos observar, el motivo del cual derivan y se desarrollan las ideas musicales, consta de cuatro compases de dos cuartos, en los que se presenta una melodía descendente a grado conjunto, siguiendo la lógica del sistema a usar como base y centro en la totalidad del primer movimiento. En cuanto a la rítmica, la célula motívica exhibe figuraciones simples, de duración mayor a la corchea, elemento que permite mantener al motivo en lo más básico, para así dejar espacio para generar mayor movimiento en las variaciones y desarrollos que se formarán a partir de este material musical.

- Similar que el anterior motivo, la célula responsable de la generación del material del segundo movimiento, el primero en el que la melodía es cantada por el coro, el motivo tiene dirección descendente y a grado conjunto siguiendo con la escala perteneciente al sistema elegido; alrededor del cual

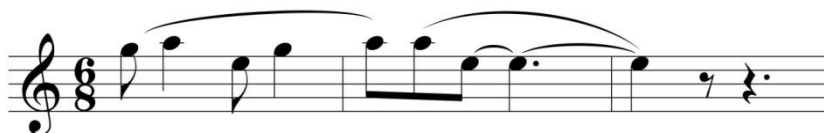
se encadenaran las ideas procedentes al discurso otorgado a este fragmento de la obra.



(Motivo del segundo movimiento)

Este material base está compuesto por dos compases de cuatro cuartos, más una anacrusa de corchea. Los sonidos repetidos se encuentran al comienzo y al final, lo que ayuda a consolidar a la célula como una idea compacta e independiente. Otro punto característico, a diferencia con el anterior motivo este no concluye en el sonido más grave de la consecución de alturas, sino que previo al finalizar la idea, regresa hacia la nota más cercana de manera ascendente, siguiendo la escala del sistema seleccionado. En cuanto a la rítmica podemos observar el mayor movimiento en la mitad del motivo, dejando las notas de reposo al comienzo y al final, consolidando más aún la idea de independencia.

- El material del tercer movimiento, también cantado, resulta algo más arriesgado que los anteriores, ya que presenta el motivo melódico con solo tres alturas, que, son a grado conjunto de la escala perteneciente al sistema, pero presenta un salto de cuarta, en medio del desarrollo de la idea musical. Comienza con un movimiento ascendente, que enseguida cambia a descendente con el salto, el mismo que cambia una vez más a ascendente y concluyendo con un salto de cuarta descendente.



(Motivo del tercer movimiento)

El motivo comprende tres compases de seis octavos, en donde se pueden distinguir dos partes que se complementan, formando una idea integral. La primera parte está constituida por los cinco primeros sonidos, en donde la

idea se presenta con mayor movimiento y desarrollo. Y la segunda parte de la idea que serían los dos últimos sonidos, compuestos por el salto característico de este motivo. La rítmica, a más de adecuarse al texto, viene provista por el ritmo mestizo seleccionado para el uso como concepto y base de este, el tercer movimiento de la obra. El sonido corto viene seguido de uno más largo, la corchea viene seguida de una negra, o de figuras de mayor extensión aún, muy similar a la figura básica de la rítmica de yumbo.

- El cuarto movimiento es netamente instrumental, por lo que en cuanto a registro, desarrollo y presentación de materiales melódicos, pueden prescindir de la relación de desarrollo y de la rítmica que el texto proporciona, así como la extensión de las frases. Como se puede observar la célula responsable del desarrollo de materiales, se encuentra resumida en un solo compás.



(Motivo del cuarto movimiento)

El motivo se muestra repetido, rítmicamente, de manera inmediata a compás seguido, dentro de la misma frase, instaurando así desde su primera aparición, la jerarquía requerida como motivo principal de este movimiento. Melódicamente el motivo corta la linealidad, ya que no dispone el orden de los sonidos hacia una sola dirección, sino que varía constantemente, a pesar de tener una leve tendencia hacia las notas más graves, en donde concluye y resuelve. La rítmica proviene de la figura básica, provista del ritmo mestizo ecuatoriano seleccionado, del Yaraví, en compás de seis octavos, dividido claramente en dos tiempos, donde la figura de menor prolongación es la corchea.

- A diferencia del material del anterior movimiento, este motivo tiene mayor extensión y complejidad, ya que contiene dos células, contrastantes entre sí, que lo conforman. El compás continúa siendo el mismo, pero el trabajo sobre el tempo y encadenamiento de ideas no; debido a que el ritmo base en este



(Motivo del sexto movimiento)

Las figuras rítmicas vienen relacionadas con el texto, que propone dos sonidos consecutivos, “adiós”, que por la naturaleza de lenguaje proporciona dos sílabas, una corta y una más prolongada. El motivo melódico se resume en una cuarta, la cual viene soportada por la armonía de las otras voces. Al desarrollarse este motivo proporciona diferentes opciones de relacionar el motivo con patrones rítmicos, como los del yumbo, aire típico, yaraví y albazo combinados, y presentado según el texto lo requiere desarrollando con libertad, a través de la sección final de la obra.

3.3. Desarrollo general de la obra

Cantata para Orquesta Sinfónica y Coro “Espacio, me has vencido”, es una obra dividida en seis movimientos escrita en base al poema del escritor cuencano César Dávila Andrade, en donde se aborda la temática existencialista con la que debe convivir un joven promedio ecuatoriano en su diario vivir. La obra está escrita para dos flautas, dos oboes, un clarinete, un fagot, dos cornos franceses, timpani, dos secciones de violín, una sección de viola, cello y contrabajo. Y en cuanto al coro, por las voces soprano, alto tenor y bajo, ya sea en conjunto como cuerda o como solistas dentro del coro.

De los seis movimientos cuatro son cantados, el segundo, tercero, quinto y sexto; y dos son netamente instrumentales, el primero y el cuarto. Toda la obra en sí mantiene relación, tanto en lo conceptual como en el estilo y la base del texto que lo guía; además de las técnicas de creación y en enlace motivo entre movimientos, resultado que conscientemente, proporciona unidad y coherencia.



A pesar de dividirse en seis sucesos independientes, el resultado debe ser concebido por la forma integral, la forma cantata, bajo la cual aparecen cada uno de estos fragmentos denominados movimientos. Los mismos que se relacionan o contrastan con el objetivo de crear un discurso musical coherente de principio a fin de la cantata. El uso de un lenguaje similar y de sistemas armónicos, además del tratamiento formal en los desarrollos y de la manera en la que se manejan los planos sonoros, permite relacionar todos los fragmentos entre sí. Como también reconocer al producto musical como un todo conformado de distintos gestos independientes. Al igual que los momentos de contraste, los mismos que proveen de articulaciones formales o materiales para conseguir un producto interesante.

Cada movimiento representa un ritmo mestizo ecuatoriano, tanto en el concepto, como en el compás, la forma, la armonía, el trabajo melódico, el trabajo rítmico y parte del estilo que este implique. El cancionero mestizo ecuatoriano, posee una amplia variedad de ritmos provenientes de la costa, sierra y oriente de nuestro país; regiones tan variadas como la música ecuatoriana, pero que comparten características de vital importancia. Se puede ver la predominancia de los compases ternarios, como tres cuartos o seis octavos, en la música ecuatoriana de distintas regiones, con diferentes maneras de ser trabajados, especialmente en la parte rítmica, ya que en lo que respecta al lenguaje y el estilo también se pueden encontrar varias coincidencias y concordancias.

Esta cantata se desarrolla según el texto lo permite, el desarrollo del contorno, de la música, se rige al texto que comienza de hecho muy pesimista, pero más adelante ofrece opciones y brinda esperanzas, de manera muy reservada dando la ilusión de que quizá exista una solución o respuesta, las mismas que cambian al final puesto que todo el discurso heroico de los problemas, derivados de un existencialismo inherente en todos los seres humanos, son una constante con la que la mayoría de personas opta por aceptar, ignorar o aprovechar.

La cantata inicia con un llamado, el primer movimiento, que, al más puro estilo de las oberturas de la tradición musical, expresa un mensaje sencillo y directo, en donde no es sino hasta el final que se revela su verdadero carácter.



Momento en el que se conecta con el segundo movimiento, el mismo que de principio a fin representa la frase “Espacio, me has vencido”, fase de absoluto pesimismo acerca de lo que representa ser vencido, en donde todavía la lucha establece puntos de negación y dudas. Llega la aceptación, junto con el tercer movimiento, momento clave en donde el texto da por sentado que el problema existe, pero decide enfrentarlo; liberando algo de la tensión acumulada en el anterior fragmento.

A estos sucesos le sigue un movimiento instrumental, en el que se desarrollan las ideas de liberación, brindando una pequeña ilusión de que, a través de lo antes realizado, sumando a los esfuerzos de ese movimiento se logra conquistar los temores y resolver los conflictos. A esto le sigue un recordatorio de la frase “Espacio, me has vencido”, pero esta vez es positivo, no refleja una aceptación inmóvil, sino que presenta un vencimiento que ofrece posibilidades y maneras de ser aprovechado. Expresa una idea de una manera triunfalista ante la derrota, derrota con la que debemos convivir todos inconsciente o conscientemente, derrota que sirve de recordatorio de cómo son las cosas, de las limitaciones y las capacidades, del comienzo y del fin, de lo que existe y de lo que no.

Finalmente, el único movimiento que le sucede a otro sin pausa intermedia, el “Adiós”, movimiento que afronta el final, final que es necesario, un final que debe ser reconocido y abordado. Este final termina siendo una despedida algo confusa y divagante, una manera de cerrar la obra con un tinte ceremonial, provisto por el motivo musical y la temática conceptual que acarrea esta sección con su texto seleccionado.

Las cuerdas cumplen el papel predominante como plano de fondo, es decir el acompañamiento, apoyados por el timpani. Dejando a los vientos, tanto maderas como los bronce, para momentos de contraste o para materiales de planos medios, cuando las voces estén en el plano principal presentando la melodía sobresaliente. Las voces cumplen el papel primordial cada vez que aparecen, combinando momentos a solo, encadenamientos a dos, tres o cuatro voces; empleando pasajes polifónicos y engranajes armónicos acorde a los



sistemas establecidos con el lenguaje pentatónico, además de la exploración diatónica y cromática del mismo.

El equilibrio entre contraste y concordancias proporcionado por las características más evidentes entre movimientos, aporta interés en el desarrollo de la obra, generando encadenamientos de sucesos en diferentes niveles, como ciclos.

3.4. Esquema de la obra según secciones

El análisis de la obra consta de dos fases, que a su vez representan diferentes estilos de interpretación analítica. Primero se procede a realizar un estudio gráfico, sobre la partitura ya impresa de la obra completa. Señalando y resaltando los diferentes elementos que conforman la parte sistemática del lenguaje, el desarrollo temporal y rítmico, la división de los movimientos por secciones, características tímbricas y orquestales, procesos armónicos, desarrollos melódicos, entre otros.

De ahí que se podrá conceptualizar estos elementos en el análisis descriptivo, el cual consta de párrafos que explican los sucesos que ya fueron examinados en la partitura, ilustrándolos de resultar necesario para facilitar su comprensión.

Este análisis se encarga de agrupar elementos para así estandarizar y organizar cada una de las secciones de la cantata. Los sucesos macro están definidos por cuatro o cinco grandes títulos: escala, tempo y metro⁹, forma, desarrollo de micro estructuras y el fragmento de texto utilizado en los movimientos que lo requieren.

⁹ Entiéndase por metro a la figura indicativa mediante la cual se agrupan las unidades rítmicas, con el fin de organizar los pulsos rítmicos en la música.

3.4.1. Primer movimiento

“Obertura”

Este es el movimiento mediante el cual comienza la cantata. En este fragmento todavía no se escuchan las voces del coro, sino que se desenvuelve por completo en los timbres de la orquesta. La idea general de este movimiento se centra en preparar a los oyentes para la obra en conjunto, desarrollando materiales propios y citando brevemente las temáticas de las demás secciones.

Escala:

Como sistema, este fragmento se basa en la escala de Re pentafónica anhemitónica, con base en la escala diatónica mayor de Fa, creando un encadenamiento de alturas de tono y medio, seguido de un tono, otro tono, y tono y medio. Melódicamente este movimiento es puramente pentafónico, pero en la parte armónica combina pasajes de tutti armonizados de manera pentafónica, con encadenamiento de acordes y materiales de segundo plano, trabajados de manera diatónica.



(Escala del sistema a utilizarse en movimiento)

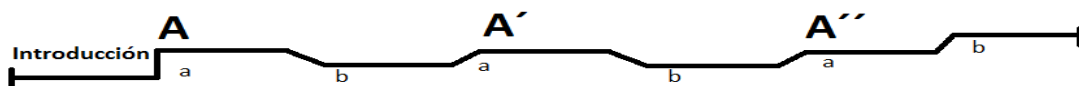
Tempo y metro:

Este movimiento de la obra se desenvuelve en dos espacios contrastantes, en cuanto al tempo, puesto que la introducción se encuentra regida a un señalamiento de velocidad de 50 bpm, es decir lento; para después desarrollarse en una marcación rápida, los 100 bpm. La unidad de tiempo es de una negra y cada compás contiene dos negras, es decir la unidad de compás será una blanca.

Forma:

Esta pieza es netamente instrumental y funciona a modo de obertura. Formalmente está dividido en cuatro secciones: Introducción, la parte “A”, seguido de “A’” y finalizando con “A’’”. Dentro de cada sección o frase de “A” se

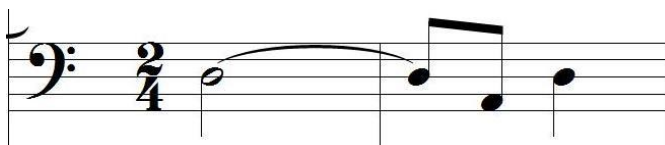
encuentra subdividido en los fragmentos “a” y “b”, elementos de los que se encuentra constituido y mediante los cuales se da el desarrollo musical. Este movimiento funciona a ritmo de sanjuanito, ritmo elegido para representar la guía rítmica, armónica, conceptual y formal, en base a la cual, se diseñó la sucesión de eventos de este fragmento.



(Gráfico de forma y desarrollo movimiento I)

Desarrollo de micro estructuras:

Este movimiento comienza con una melodía en los cornos, marimba, cellos y contrabajos, en sus registros graves. Es un tema bastante simple y directo, derivado de la rítmica básica de un sanjuanito típico, es decir el encadenamiento de dos compases conformados por dos negras seguidas, dos corcheas y una negra. La célula musical presentada en la introducción, se basa también en el motivo del sexto movimiento, por lo que resume las dos negras de la figura rítmica del sanjuanito, en una blanca, para así conseguir el contraste entre una nota corta, frente a una nota larga; elemento característico del motivo del sexto movimiento. De igual manera comparten las alturas utilizadas, tanto en el motivo del movimiento final, como de la célula melódica presentada en esta introducción.



(Célula musical de la introducción)

Este pasaje introductorio tiene una duración de dieciséis compases, de dos negras por compás, en donde el material predominante resulta ser la melodía antes descrita, a pesar de incluir transitoriamente en el fagot, glockenspiel y marimba, el tema del segundo movimiento, en la anacrusa del compás 9. El mismo que conecta esta melodía y su desarrollo con un encadenamiento armónico que precede a la Parte “A” de este movimiento.



(Tema del segundo movimiento)

En la introducción la melodía se encuentra presentada en tres octavas distintas, la más aguda, la del primer corno y la marimba, seguida por la octava inmediata en el cello, y por último la octava más grave, en el contrabajo. Estas duplicaciones se encuentran armonizadas por una sola voz, que se encuentra duplicada, hacia el quinto grado del acorde, en el segundo corno y la voz grave de la marimba.



(Duplicación melódica en la introducción)

La primera parte de la introducción, se concentra en presentar esta idea rítmica del sanjuanito, por lo que esta célula musical se repite constantemente, desarrollándose armónicamente, con el fin de definir la tonalidad en la que se desenvolverá el movimiento. La armonía comienza en el primer grado de la escala, con el que la sonoridad de los materiales se encuentra estática, el mismo que es sucedido en el quinto compás por el séptimo grado, con lo que el desarrollo comienza a crear tensiones sonoras, elementos con los que la célula principal de la introducción avanza de manera dinámica a través del pasaje. Dos compases después, pasa al quinto grado, mediante el cual se completa la tensión por estacionarse en el acorde dominante de la tonalidad; finalmente la tensión armónica se resuelve en el compás 9, con el primer grado, definiendo por completo la tonalidad con esta cadencia armónica.



(Cadencia de la introducción)

Como culminación de la idea musical de este primer fragmento, las cuerdas presentan un encadenamiento de acordes en blancas, asemejándose a la cadencia antes mencionada; comenzando en el primer grado, seguido del séptimo y del quinto grado, al igual que antes; pero en esta ocasión la cadencia no se resuelve, sino que se extiende haciendo un paso por el cuarto grado, al que le sigue el quinto, para proseguir hacia el séptimo, mediante el cual se procederá a la resolución de la cadencia, resolución efectuada en el primer compás de la parte “A”.

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

(Encadenamiento de acordes de la introducción)

El tema es introducido por un tutti orquestal en la parte “a”, tema melódico descendente, en donde se evidencia el sistema pentafónico utilizado para la creación de este fragmento de la pieza musical. La melodía principal de este fragmento está presentada a modo de escala en las flautas, oboes, clarinete y violines. Las ideas tienen la duración de cuatro compases de dos cuartos, con una figuración rítmica en la que prevalece la repetición de las figuras de negra, las mismas que son concluidas en la idea por dos corcheas y una blanca, manteniendo la relación con la célula musical del fragmento introductorio.



Fl. I y II
mf

Ob. I y II
mf

B♭ Cl.
mf

Bsn.
mf

Vln. I
f

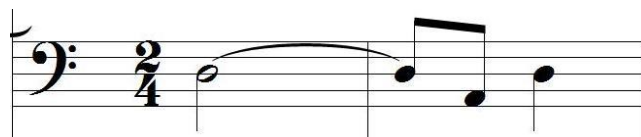
Vln. II
f

Vla.
f

(Tema "a" del primer movimiento)

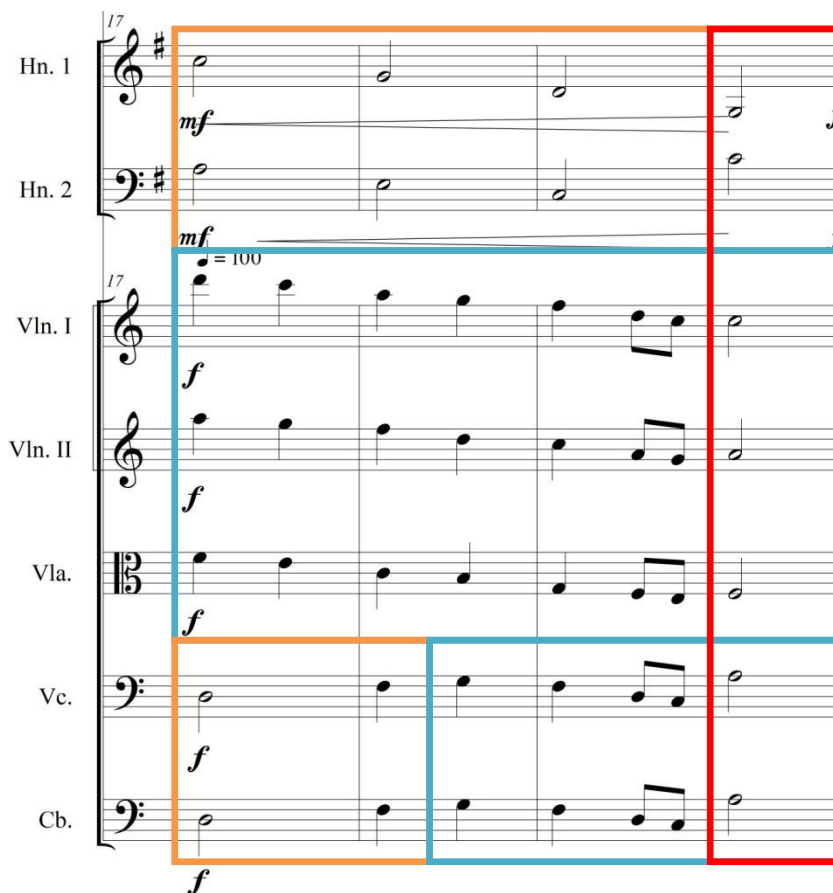


(Final de la frase)



(Célula motívica de la introducción)

Conjuntamente con la idea presentada en las flautas, oboes, clarinete y violines, se puede escuchar una melodía derivada de los materiales de primer plano y de plano de fondo, ligeramente variada y creando un híbrido de las ideas de los planos sonoros extremos. Esta idea intermedia contiene elementos de las ideas acompañantes, tanto por la figuración como por el sentido armónico del as alturas escritas, al inicio, pero conforme avanza la frase musical se convierte en un material semejante al presentado en el primer plano. Sólo que esta vez buscando movimientos melódicos opuestos, con el fin de apoyar al desarrollo armónico, desde un punto de vista melódico y contrapuntista. En los finales de cada frase estas ideas intermedias se fusionan al cien por ciento, con el material de primer plano, copiando las figuras y la dirección melódica de las alturas.



17

Hn. 1

mf

Hn. 2

mf

$\text{♩} = 100$

Vln. I

f

Vln. II

f

Vla.

f

Vc.

f

Cb.

f

(Comparación de los tres materiales)

A estas melodías principales le acompañan dos materiales de fondo. El presentado por el timpani y la sucesión armónica desplegada por las voces de los cornos franceses. En los cornos se desarrolla, armónicamente, la idea de acompañamiento de acordes extendidos, escritos en blancas para así no captar la atención principal del oyente. Al ser el material de menor movimiento, funciona por completo como fondo o acompañamiento, soportando las ideas desarrolladas con los materiales en los registros y con intencionalidad de principal.



(Acompañamiento de los cornos franceses)

Dentro de la regularidad de la sucesión de figuras de negra en la melodía o de blancas en el acompañamiento, existe un elemento contrastante, conformado por los contratiempos presentados en el timpani. El mismo que está encargado de brindar movilidad y de consolidar una variante, en este caso de tipo rítmica. Este material sonoro genera mayor densidad en el producto sonoro, como también densidad tímbrica y rítmica. Este elemento de contraste es de vital importancia en el desarrollo, ya que al estar en el fondo no genera gran concentración de interés, pero a través de la consecución del movimiento, se consolidará como un elemento frecuente de desarrollo y variante sobre el cual se asentarán futuras secciones musicales.



(Contratiempos timpani)



El fragmento “a” se encuentra conformado por seis frases, de cuatro compases cada una, que pueden ser agrupadas de dos en dos, frase de pregunta y frase de respuesta, por la dirección musical y el desarrollo generado entre ellas. Dejando un claro desarrollo en el que el fraseo es encadenado cada ocho compases, dando como resultado tres grandes ideas de igual longitud y de similar manejo armónico y melódico, ya que todas se basan en un material en común.

Idea 1

Fl. I y II
Ob. I y II
B♭ Cl.
Bsn.

$\text{♩} = 100$
mf

(Frases 1 y 2 del tema “a”)

Idea 2

(Frases 3 y 4 del tema “a”)

Como se puede apreciar en las capturas realizadas de la partitura, las ideas uno y dos, poseen gran similitud la una con la otra, debido a que comparten materiales melódicos, rítmicos y armónicos; con ligeras variantes presentadas de acuerdo a las necesidades del desarrollo de la frase y del discurso musical requerido en este fragmento en singular. La repetición inmediata está justificada bajo el concepto de simetría y desarrollo de materiales.

Al ser presentada la tercera idea, que contiene las frases cinco y seis del fragmento “a” del primer movimiento, se evidencia la variante rítmica antes mencionada, en el elemento de contraste. Los contratiempos que se pueden apreciar en el timpani, ahora se encuentran introducidos en el elemento de primer plano, orquestados en la familia de vientos maderas y en un registro agudo y predominante, utilizando como base las alturas presentadas en las frases anteriores. Generando una vez más un crecimiento de densidad melódica, rítmica, tímbrica, creando un punto de inflexión, mediante el que se dará paso a la sección “b”.

Idea 3



Fl. I y II

Ob. I y II

B♭ Cl.

Bsn.

Vln. I

Vln. II

mf

mf

(Frases 5 y 6 del tema “a”)

A partir del compás 41 se expone una serie de frases a solo, las mismas que conforman la parte de “b” del tema del primer movimiento. La sección de encadenamiento de solos melódicos comienza con la flauta, la misma que expone una melodía de siete compases, desarrollada a partir del motivo melódico de la parte “a”. Desde un inicio buscando mayor movilidad y velocidad de desarrollo, por lo que la melodía está escrita a base de figuras de semicorchea. La melodía no representa mayor complejidad, por lo que la interpretación se centra sobre el trabajo con las articulaciones, propias de una melodía para instrumento de viento, en este caso flauta.



(Melodía de la flauta en el tema “b”)

El acompañamiento es proveído por la familia de las cuerdas y la marimba, con una textura a base de corcheas en los violines y viola. Las mismas que proporcionan un patrón móvil de armonía acompañante horizontal, facilitado por el lenguaje pentafónico usado en esta obra. El acompañamiento es complementado por las negras presentadas en los cellos y bajos, los que se introducen en el patrón de los violines y las violas, pero en un contexto armónico vertical, un tipo de armonía cercana hacia lo estático, apoyando los acordes en los tiempos del compás.



(acompañamiento del tema “b”)

El encadenamiento de los acordes está programado, para complementar una frase de larga duración, por lo que se eligió una cadencia de considerable longitud y que proporcione movilidad, para así evitar resoluciones anticipadas o excesos de tensión, asegurando de esta manera el desarrollo de la frase. La cadencia del solo de la flauta comienza en el primer grado, al que le sigue un cuarto grado, el que funciona de nexo para llegar al tercer grado, acorde que prepara la tensión generada en el siguiente acorde, que viene a ser el séptimo o sensible. De esta tensión armónica pasamos a un acorde conformado por intervalos de cuartas, el que realiza una semi-resolución hacia el tercer grado, para terminar la frase en el primer grado, una vez más, preparando la entrada del siguiente solo, el de clarinete.

Tras haber visto el funcionamiento de los planos de acompañamiento y melódico, queda por definir un material que se encuentra presentado en los cornos, el mismo que se asienta en un plano intermedio, ya que no tiene la trascendencia de una melodía principal, pero resalta y genera mayor interés que el material de acompañamiento. Esto es debido a que se trata de una mención del motivo principal del tercer movimiento de la obra, trasladado al compás de dos cuartos, y acomodado armónicamente, en la sección de los solos de flauta y clarinete.



(Tema del tercer movimiento)

Terminado el solo de la flauta, con características similares y formando parte de la sección “b” del tema; se procede a desarrollar el solo de clarinete, que esta vez tendrá la duración de nueve compases, de dos cuartos; las figuraciones se asemejan al solo de la flauta, al igual que la dirección de la frase, difiriendo en el

desarrollo armónico. Consiguiendo un resultado acorde y compacto con respecto al anterior solo, pero con una sonoridad y desarrollo distintos.



(Melodía del clarinete en el tema “b”, segunda parte)

El acompañamiento procede en un encadenamiento de acordes, no tan variado como el que lo precede, puesto que se desenvuelve alrededor de cuatro acordes, con variadas combinaciones. Comienza en el primer grado, el mismo que proviene del final del anterior solo, de ahí se mueve hacia el séptimo grado de la escala, resolviendo de manera auxiliar en el cuarto grado. Establece nuevamente una tensión colocando el séptimo grado una vez más y resolviéndolo hacia el tercero y este a su vez hacia el primero. Para finalizar la frase regresa al tercer grado y en el mismo compás pasa al séptimo, que es resuelto en el primer grado, con la inclusión del tema “a” en la orquesta.



(acompañamiento de la segunda parte de “b”)

Es importante agregar que la resolución del solo de clarinete, se encuentra en el primer y segundo compás de la siguiente sección, concatenándose con el comienzo de la parte “a” del tema “A”.



(Encadenamiento de ideas, solo de clarinete y re exposición)

Posterior al final de “b” comienza la primera variación del tema “A”, ahora denominada “A’”. Es llamada así por ser escrita en base al tema ya antes desarrollado, pero no como una repetición, sino que incluye en el camino varias modificaciones y derivaciones, a causa de procesos de desarrollo de materiales o recortes de los mismos. Es decir, es una repetición, pero no exacta puesto que incluye cambios mediante los cuales se amplía el interés de cada sección individual. “A’” se encuentra dividida en “a” y “b”, al igual la sección “A” antes presentada.

En el inicio de “A’” se presenta una idea similar a la presentada en “A” entre los compases 17 y 40, pero acortando la longitud de estas frases, tomando solo los primeros ocho compases de “a”. Agregando un compás al final para su resolución y modificando la orquestación en la zona de las cuerdas, escribiendo éstas en un registro grave.



(Re exposición de “a”)

Después de esta corta re exposición del motivo, que tiene también la función de nexo entre ideas se procede a desarrollar la parte “b” de “A”. Este fragmento contiene temáticas específicas de la parte “b” anterior, los solos de flauta y clarinete, en la que la variante radica, en cuanto a la forma de presentar el mismo material que antes fue solo de los instrumentos de viento madera. En esta ocasión presentado a modo de fuga combinada con canon, en la familia de cuerdas. A través de dieciséis compases, que es la duración de la parte “b” de “A”, se despliega en una textura contrapuntística que por medio de imitaciones, derivaciones, mutaciones y armonizaciones, conforma esta idea melódica, en

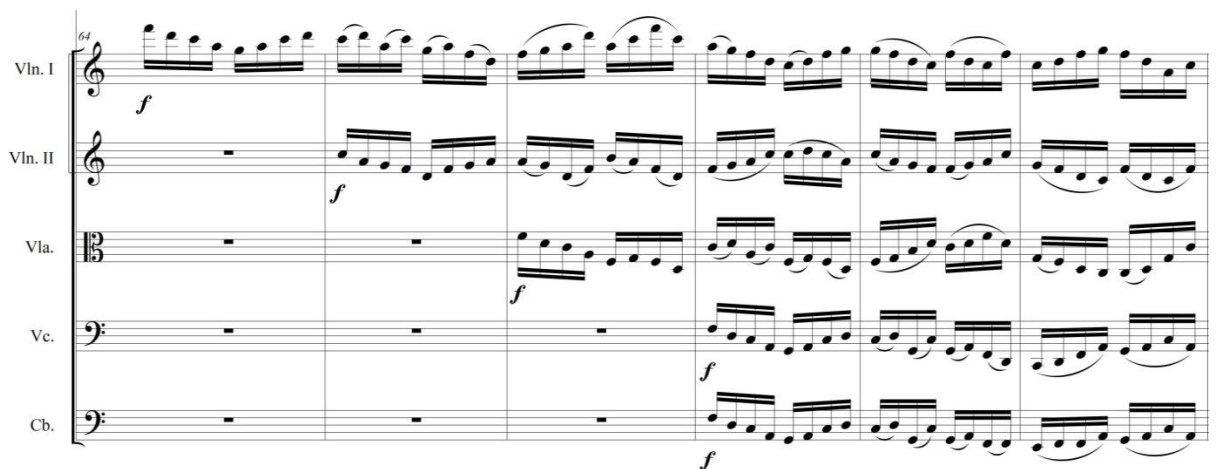
donde los instrumentos de cuerda completan el plano principal, con una red de melodías que se entrelazan para formar la melodía resultante entre ellas.



The image shows a musical score for five string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is written in a fugue mode, with each instrument entering in a different measure, creating a complex, interlocking melody. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

(Re exposición de “b” en “A” a modo de fuga)

Las diferentes voces de las cuerdas se van introduciendo en diferentes compases, ordenadas de la más aguda a la más grave. En el compás 64 suenan los violines primeros, en el siguiente ingresan la voz de los violines segundos, para después dar paso a las violas en el compás 66, y finalmente se adicionan los cellos y contrabajos en el compás 68.



The image shows a musical score for five string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is written in a fugue mode, with each instrument entering in a different measure, creating a complex, interlocking melody. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

(Entradas en la cuerda en la re exposición de “b” en “A”)

En el plano sonoro del acompañamiento se encuentran los vientos madera y el glockenspiel, con patrones armónicos derivados de la figura rítmica del sanjuanito, imitados por aumentación rítmica, generando frases de acompañamiento de cuatro compases.



Fl. I y II
Ob. I y II
B♭ Cl.
Bsn.
Glk.

mf

(Acompañamiento de “b” en “A”)



(Figura básica del sanjuanito)

Como dato adicional entre los materiales de acompañamiento, se encuentra casi desapercibida una referencia hacia el quito movimiento, en la anacrusa presentada en el clarinete y fagot cada cuatro compases, asemejándose al material desarrollado en el penúltimo movimiento de la obra.



B♭ Cl.
Bsn.

mf

p

(Referencia al tema del Quinto movimiento)

Esta sección culmina encadenándose con un puente de ocho compases, en el que se despliega un tutti cargado de acordes, que primero se asienta sobre los vientos madera y el timpani, en los primeros cuatro compases; y posteriormente se adicionan las voces de las cuerdas.

En este puente, en el que su desarrollo está basado en el motivo de “a”, se encuentra introducido el motivo del cuarto movimiento. Primero lo podemos evidenciar en las voces de los violines y después se traslada a las voces de las flautas.



(Motivo cuarto movimiento violines)



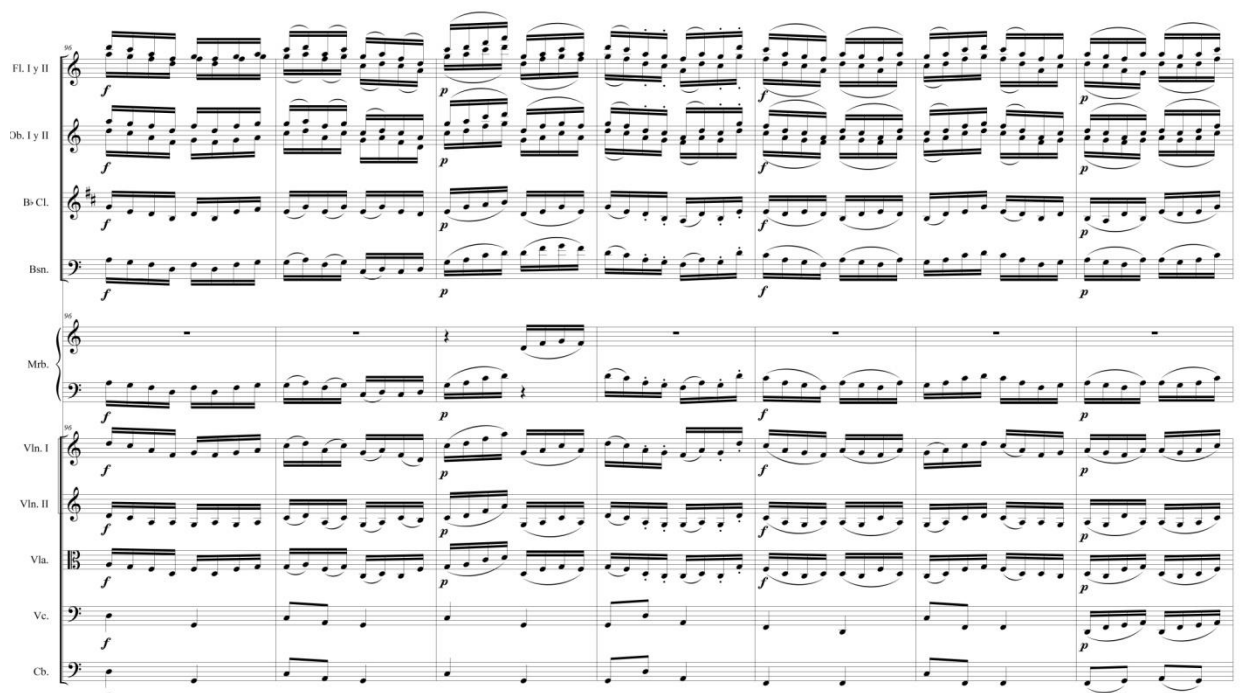
(Motivo cuarto movimiento flautas)

Este puente contrastante prepara una nueva re exposición, en cuanto a dinámica y densidad, para la segunda variación de “A” o también denominada “A’”. Esta de igual manera se encuentra conformada por las ideas “a” y “b”. En cuanto al resultado de las variantes, “A’” se asemeja mayormente a “A” que al tema original “A”.

Al igual que la sección anterior “a” tiene menor duración que en la presentación original del tema. En esta ocasión tiene la longitud de dos frases, pregunta y respuesta, tomando los primeros ocho compases de “a”. Realizando una re exposición corta en la que se prepara al oyente para la el tutti final. En cuanto a los materiales, se mantienen en lo que respecta a los elementos melódicos y armónicos, con una ligera modificación en la orquestación, regresando al uso del registro agudo en las cuerdas.

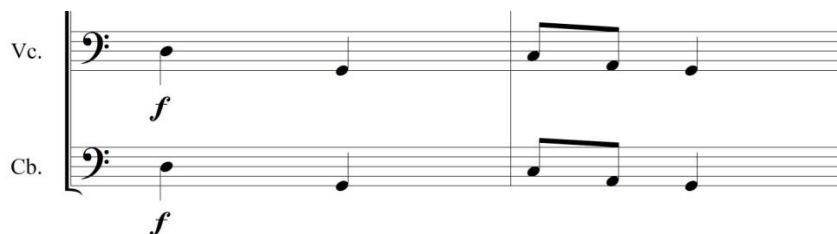
El tutti final está dividido en tres elementos: el tutti melódico, el acompañamiento y las notas pedales de los cornos. Cada uno funcionando en un plano diferente, que por sus características individuales, se complementan en cuanto a dinámica, registros y materiales, para formar la textura del resultado sonoro.

Primero tenemos el plano principal, que sería la melodía armonizada a manera de tutti orquestal. La melodía deriva de los solos de flauta y clarinete presentados en la primera aparición del fragmento “b”, ininterrumpida por el lapso de diecisiete compases hasta el final del movimiento. En esta parte tenemos a las flautas, los oboes, el clarinete, el fagot, los violines y la viola armonizados pentafónicamente. Tomando como referencia los intervalos de tercera y quinta del acorde del primer grado, combinando la armonización clásica, con la sucesión de la escala pentafónica de re, basada en la escala diatónica de Fa mayor.



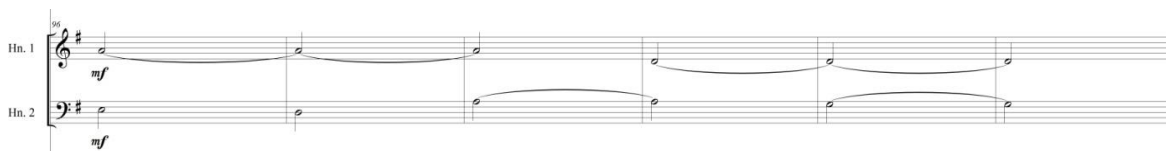
(Tutti orquestal del final)

En el acompañamiento, encontramos la figura del sanjuanito presentadas cada dos compases por los cellos y contrabajos, apoyando armónica y rítmicamente la melodía, presentada en el resto de instrumentos de la orquesta.



(Figura de acompañamiento en los cellos y contrabajos)

En un plano intermedio, pero interactuando con el plano de fondo y el principal, se encuentran las notas pedales en las trompas, que van cambiando de manera dispareja, creando movimiento armónico e influenciando en la manera de percibir el fraseo en la melodía. Por último, se agregan al tutti, en los tres últimos compases para concluir la idea de la sección.



(Notas pedales en las trompas)

Finalmente, el timpani refuerza las ideas del plano medio y de fondo, alternando entre el apoyo para los ataques de los cambios de las notas pedales de los cornos y la figura del sanjuanito. Los cuatro primeros compases se suman en los ataques de los cornos, pero en los compases 5 y 6 de esta frase, ejecutan la figura del sanjuanito, junto a los instrumentos graves de las cuerdas. En los tres compases siguientes, se apegan al material de las trompas una vez más. Entre los compases 105 y 107 el timpani dibuja por segunda vez, la idea del sanjuanito, los que son sucedidos de dos compases de blancas, apoyando los tiempos fuertes de los compases finales, finalizando el movimiento con un trémolo y un acento después del acorde final de la orquesta.



p cresc.

f

f

ff

(Apoyo de los cornos franceses en la sección final)



mf

p

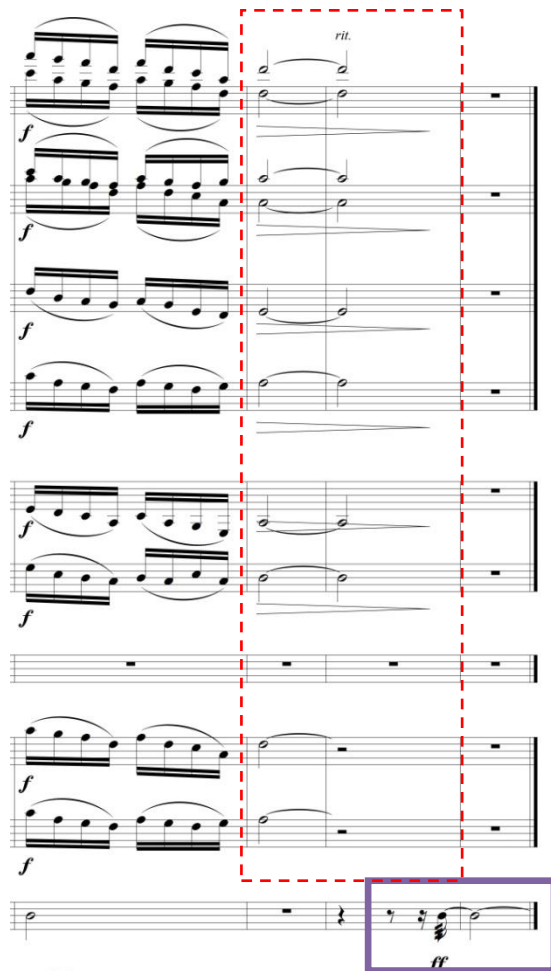
mf

p

mf

p

(Apoyo cellos y bajos en la sección final)



The musical score is written for a large ensemble, including strings and woodwinds. The final measures are marked with a red dashed box and a purple box. The red dashed box covers the first three measures of the final system, which are marked with a 'rit.' (ritardando) instruction. The purple box covers the final measure of the piece, which is marked with a 'ff' (fortissimo) instruction.

(Compases finales)



3.4.2. Segundo movimiento:

“Espacio”

Terminado el primer movimiento la obra, prosigue con el movimiento nombrado “espacio”, nominado así por el texto cantado por el coro y que además cumple la función de base conceptual del fragmento. Esta sección tiene un desarrollo calmado y melancólico, con pasajes de mayor movimiento y emotividad. Momentos que no son de larga duración, ya que detrás de cada uno de los procesos de desarrollo y crecimiento, existe un puente que los controla para dar comienzo al siguiente segmento del movimiento.

Fragmento del texto utilizado

Espacio, me has vencido. Ya sufro tu distancia.

Tu cercanía pesa sobre mi corazón.

Me abres el vago cofre de los astros perdidos

y hallo en ellos el nombre de todo lo que amé.

Espacio, me has vencido. Tus torrentes oscuros

brillan al ser abiertos por la profundidad,

y mientras se desfloran tus capas ilusorias

conozco que estás hecho de futuro sin fin.

Amo tu infinita soledad simultánea,

tu presencia invisible que huye su propio límite,

tu memoria en esferas de gaseosa constancia,

tu vacío colmado por la ausencia de Dios.

Escala:

Esta sección se desarrolla bajo el sistema de Re pentafónica hemitónica, con base en la escala diatónica menor de Re. Este sistema bosqueja una escala en la que se encuentran dos semitonos, lo que brinda el sonido característico de esta sistematización. Armónicamente predomina el manejo pentafónico bajo el sistema antes descrito, pero tiene varias apariciones de armonización del estilo diatónico, del sistema base de todo el movimiento.



(Escala del sistema a utilizarse en este movimiento)

Tempo y metro:

Este movimiento se desenvuelve en una guía rítmica intermedia, se intercala entre secciones de compases de cuatro negras por compás y otras de tres. La figura rítmica de unidad de tiempo es la negra y la referencia de marcación es 80 bpm. De desarrollo continuo con el uso de calderones, en componentes necesarios para articular secciones.

Forma:

El fragmento en cuestión se encuentra formado por dos temas contrastantes, el tema “A” y el tema “B”. Estas ideas son expuestas en compases de distintas características, en cuanto a acentuación y longitud. Este fragmento es el primero en incluir las voces del coro, alternando entre combinaciones de voces y tuttis de coro.

Formalmente, este movimiento, se puede describir de una manera bastante concreta y simple, puesto que se trata de una pieza musical de dos temas presentados y repetidos con variantes, y modificaciones; utilizando puentes que conforman las transiciones entre temas, más una introducción y una coda final.

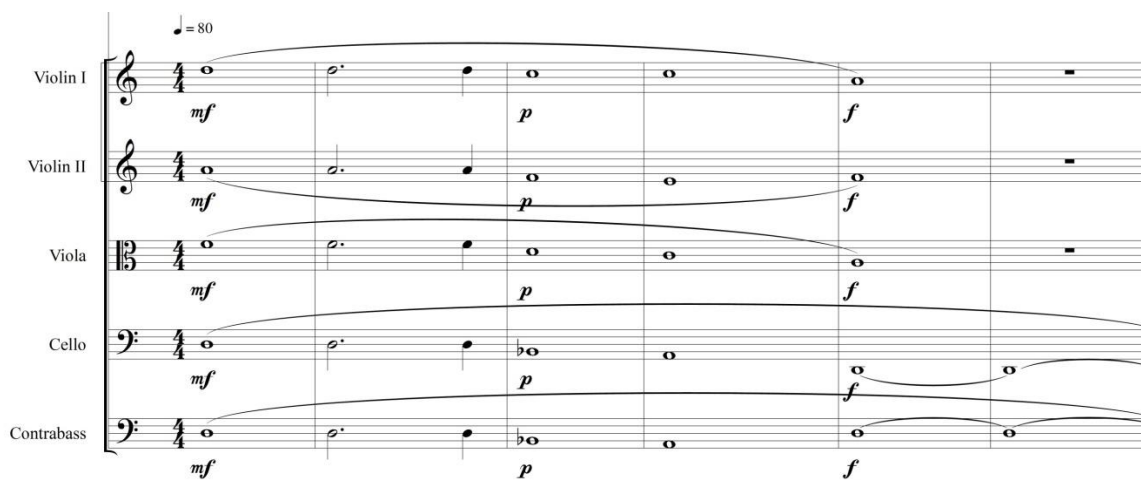


(Gráfico de forma y desarrollo movimiento II)

El ritmo mestizo ecuatoriano seleccionado para este movimiento es el pasillo, que, aunque este ritmo se desarrolla en compás de tres cuartos, la idea binaria de un compás ternario, permite modificar figuraciones rítmicas y mediante texturas de acompañamiento que emulan la figura básica de un pasillo en el compás de tres tiempos introducidos en el compás de cuatro. La melodía fue escrita en un compás de tres negras por compás, pero mediante procesos compositivos, se concretó las secciones que se encuentran en la guía rítmica de compás de cuatro negras por compás.

Desarrollo de micro estructuras:

Este movimiento comienza con acordes en registros medios y graves de las cuerdas, combinadas con los cornos a octavas y un trémolo que finaliza con un acento en el timpani. Los acordes son ejecutados por todos los instrumentos mencionados dibujando dos conformaciones de combinación, la primera que es interpretada por las cuerdas, idea en donde prevalece el elemento armónico, el mismo que es apoyado por la regularidad en las figuraciones escritas.



Violin I

Violin II

Viola

Cello

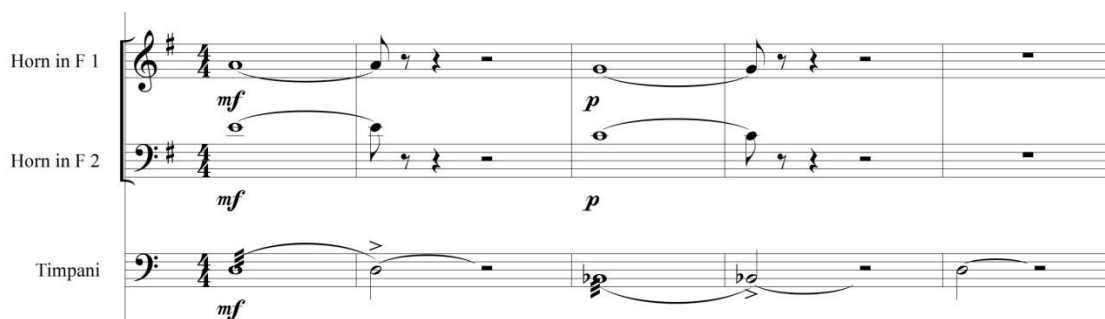
Contrabass

$\text{♩} = 80$

mf *p* *f*

(Introducción en la sección de las cuerdas)

Y la segunda combinación entre las trompas y el timpani, que con notas prolongadas y con ataques en los compases uno y tres, tienen una funcionalidad de soporte hacia el material presentado en las cuerdas.



Horn in F 1

Horn in F 2

Timpani

mf *p*

(Soporte armónico en la sección introductoria)

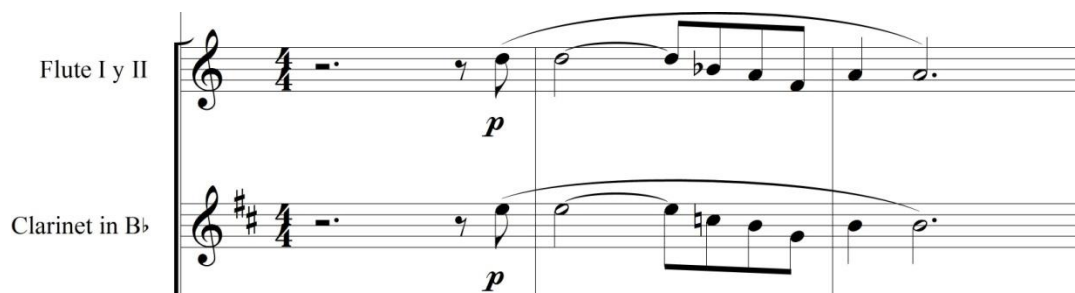
Esta frase tiene una particularidad, proporcionada por el manejo tímbrico, que sucede por el contraste de densidad instrumental. Entre los compases 1 y 5, podemos escuchar a todas las cuerdas y casi en todo momento a los cornos, y al timpani; pero en el compás 6 todos los instrumentos concluyen su aparición. Excepto los cellos y los contrabajos que continúan ejecutando una nota larga en fuerte que se conecta con la siguiente frase, generando este ambiente de cambio y contraste propicio, para la entrada de la melodía en las maderas. Esta idea es presentada, inmediatamente, una segunda vez, pero ahora a manera de acompañamiento. De manera muy similar realizando unas ligeras variantes en la línea armónica de la viola y posteriormente de los violines. También se resta la participación de los cornos franceses y se puede apreciar un material diferente en el timpani.



The image shows a musical score for a string section. The staves are labeled Timp., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. A blue box highlights measures 1 through 5, and a red box highlights measures 6 through 7. The dynamics are marked as *p*, *mf*, *f*, and *pizz.* (pizzicato). The score shows the end of a phrase for the strings in the introduction.

(Finales de frase en las cuerdas en el fragmento de la introducción)

El tema es introducido por las maderas, específicamente por la flauta y el clarinete, con pequeñas secciones, en donde se combinan sus timbres de una manera muy íntima sobre el acompañamiento de las cuerdas. Aquí se evidencia el motivo original que será desarrollado a lo largo del movimiento.



Flute I y II

Clarinet in B \flat

(Motivo del segundo movimiento presentado por la flauta y el clarinete)

Esta célula melódica es respondida por el clarinete a solo y seguido por un desarrollo melódico de la misma respuesta por el fagot y marimba. Estos desarrollos vienen derivados del material motivico, compartiendo idénticamente la misma célula rítmica



B \flat Cl.

Bsn.

Mrb.

(Respuesta melódica al motivo por parte del clarinete, fagot y marimba)

Las dos primeras frases desencadenan en la sección final de la introducción que es un material armónico derivado de la idea del inicio, presentada en las cuerdas entre los compases 1 y 6, pero ahora desarrollado en los vientos maderas, trompas, glockenspiel y marimba. Este fragmento de cinco compases prepara auditivamente a la audiencia, para lo que será la presentación del tema en las voces.

[illegible]

(Final de la introducción)

En este fragmento preparatorio, también podemos encontrar un contraste tímbrico que resulta interesante proporcionando variedad en la sonoridad de la orquesta. El uso de pizzicato en los violines y la viola, con un material sonoro apoyado por la marimba. Esta adición del efecto tímbrico es muy importante, ya que anticipa a los oyentes parte del resultado sonoro de lo que será el acompañamiento en la sección “A” y creando una transición no muy brusca en el plano orquestal.



Mrb.

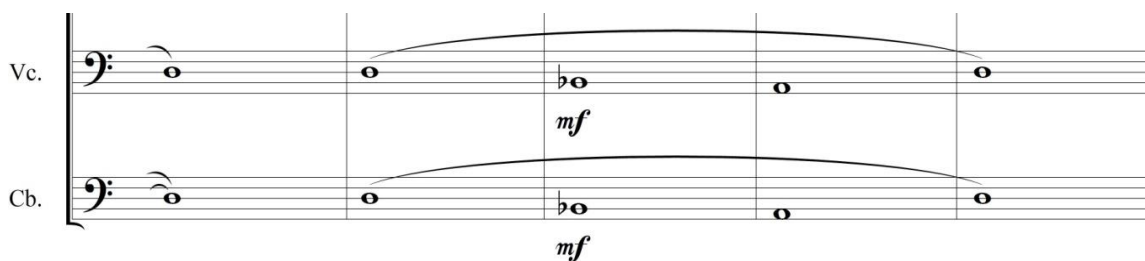
Vln. I

Vln. II

Vla.

(Pizzicato en las cuerdas)

Todo este fragmento viene apoyado en el registro grave, por las notas largas que están ejecutadas por los cellos y los contrabajos, los mismos que contienen el movimiento armónico de los demás instrumentos de la orquesta, en este pasaje que prepara la entrada de las voces.



Vc.

Cb.

(Apoyo armónico de los cellos y bajos)

El coro precisa el material melódico en grupos de a dos, sopranos y tenores, en las frases de pregunta. Seguidos de los otros dos, altos y bajos, en las frases de respuesta. En la entrada del coro se da comienzo a la parte "A", esta sección está compuesta de ocho compases de cuatro tiempos por compás. Ésta a la vez se encuentra formada por cuatro frases de dos compases cada una. La primera frase tiene una dirección descendente y la respuesta de esta frase se desarrolla en dirección ascendente. La tercera frase, que es la segunda frase de pregunta, también posee una dirección ascendente, al igual que la anterior; la misma que

es respondida en dirección descendente para concluir la frase. En este fragmento se puede apreciar el trabajo motivico de desarrollo, sobre los materiales y la influencia del texto, sobre el proceso de composición de las líneas melódicas y el discurso musical.



(Frasas 1-4 del tema "A" en las voces del coro)

El acompañamiento de este tema recae sobre la familia de las cuerdas, todas en pizzicato, y en compañía de la marimba, como ya fue mencionado antes. La figura resultante de la mezcla de los sonidos de violines y viola con los de cellos y contrabajos, se deriva de una aumentación y traslado, al compás de cuatro cuartos, de la figura típica del pasillo, en un compás de tres cuartos, alternado una nota grave con una aguda.



(Acompañamiento del tema "A")

El desarrollo armónico de este acompañamiento se mantiene en una alternancia del primer y quinto grado, con una aparición de un sexto grado, a través del que se culmina la frase en el quinto grado. El que es resuelto en el primer compás del puente que procede a continuación. El resultado de esta cadencia es bastante calmado e íntimo, con una sonoridad no muy variable ni extrema, pero movida por uso de acordes extendidos por adición de alturas ajenas a la triada. En especial el uso de acordes con novena menor, sexta menor y séptima mayor.



(Cadencia del acompañamiento)

Después se da una corta transición entre los compases 26 y 30, en donde se despliega una vez más, el material que fue desarrollado en la introducción, pero en esta ocasión sólo en las voces de las cuerdas, que por cierto cambian del uso de pizzicato al uso del arco. En estos cinco compases se produce la transición que lleva el desarrollo del movimiento al cambio de compás, a uno de tres cuartos, para así proceder con el tratamiento de la parte “B”.

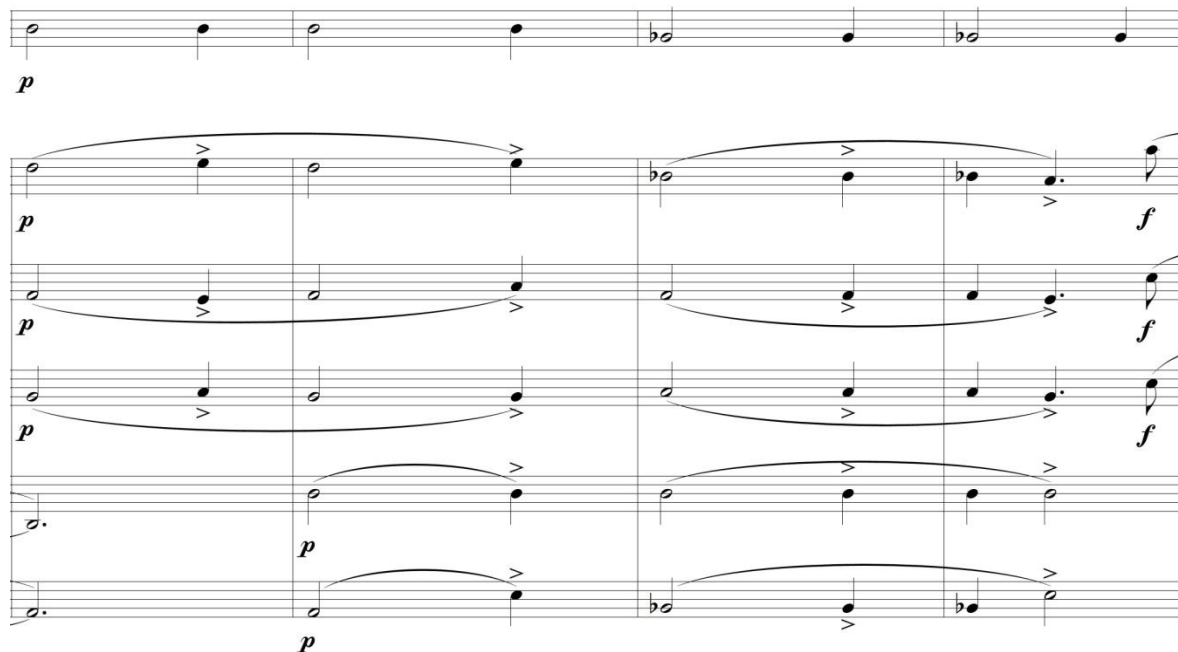


(Transición de la unidad de medida del compás)

En la parte “B” las voces presentan el segundo tema, el que está dividido en dos frases de dos compases, presentados por las voces, una de pregunta y otra de respuesta, acompañado por las cuerdas que, con un material armónico, pero no estático. El mismo que desarrolla a modo de plano de fondo, una configuración rítmica en la que se acentúa y jerarquiza el tercer tiempo.



(Material melódico de la parte “B”)



(Material de acompañamiento en la parte “B”)

Este fragmento cuenta también con una tercera frase de desarrollo en las cuerdas, que tiene la duración de tres compases y que es el resultado del proceso de desarrollo, del material melódico del motivo secundario, con la célula rítmica del acompañamiento del pasillo. En la frase de desarrollo melódico en las cuerdas, se realizan gestos que tienen por objetivo cerrar la idea de la sección “B” y conectar con el siguiente puente. En esta sección aparecen los cornos y el timpani en un segundo plano, brindando soporte armónico de la melodía de las cuerdas.



(Complemento en las cuerdas de la parte “B”)

En el compás 38 se da el cambio, una vez más, de la medida de unidad de compás de tres tiempos, al compás de cuatro. Con un material similar al de la introducción, pero contando con la adición de las flautas y oboes. Dejando el solo en la voz del clarinete, seguido del fagot, con las melodías de desarrollo temático, ya presentadas en la introducción. De igual manera que en la introducción se da un proceso de transición hacia el acompañamiento, con pizzicatos en las cuerdas y esta vez, sin la marimba, de manera progresiva, comenzando con los violines y violas, para luego unificarse con los cellos y contrabajos.



(Puente intermedio)

Posterior a esta transición se re expone el tema “A”, pero en esta ocasión, y por primera vez en un tutti coral, orquestado por sextas, entre sopranos, altos y tenores, y quinta entre tenores y bajos. Este tutti se encuentra apoyado por las voces de las trompas que se encuentran duplicando los materiales presentados en los tenores y bajos. La armonización viene derivada casi en su totalidad, por la escala pentafónica del sistema seleccionado para desarrollar este movimiento.



48

S *f* Es pa — cio me/has ven ci do

A *f* Es pa — cio me/has ven ci do

T *f* Es pa — cio me/has ven ci do

B *f* Es pa — cio me/has ven ci do

Hn. 1 *mf*

Hn. 2 *mf*

(Tutti melódico de la re exposición)

Al igual que en la exposición de “A”, esta sección está compuesta de ocho compases de cuatro tiempos por compás y por cuatro frases de dos compases cada una. Pero en esta re exposición la alternancia se da entre las voces y los instrumentos de vientos sumados al glockenspiel, en las dos primeras frases, para alternar entre las voces de soprano y tenores con las voces de altos, y bajos en las frases tres y cuatro.

Pregunta

S. *f* Es pa — cio me/has ven ci do

A. *f* Es pa — cio me/has ven ci do

T. *f* Es pa — cio me/has ven ci do

B. *f* Es pa — cio me/has ven ci do

Respuesta

Fl. I y II *f*

Ob. I y II *f*

B \flat Cl. *f*

Bsn. *f*

(Pregunta y respuesta, frases 1 y 2)

mf Tus to — rren tes os cu — ros

Pregunta

mf Tus to — rren tes os cu — ros

f Bri llan — al ser a bier tos

Respuesta

f Bri llan — al ser a bier tos

(Pregunta y respuesta, frases 3 y 4)

Posterior a la re exposición del tema “A”, aparece un puente transitorio, que por medio de un tutti orquestal y con un material derivado del motivo secundario, y utilizando procesos de aumentación; sirve como una transición hacia el tres cuartos en el compás 61. Por medio de un diminuendo controlado por dinámicas escritas, la sonoridad del tutti cambia rápidamente, para ingresar a la re exposición y desarrollo de la parte “B”.

La nueva presentación del tema “B” se desarrolla, melódicamente, de manera exacta a la anterior, con la diferencia que en esta re exposición se duplican la frases, que son desplegadas en las voces del coro y se prescinde de la frase que antes fue presentada en las cuerdas. Al tener dos frases más para las voces, se asignó una frase para cada cuerda del coro, encadenando la pregunta de la primera frase en las sopranos, siendo respondida por los tenores; seguido de la frase tres por las altos y concluyendo con los bajos.



61

S

A

T

B

Pregunta

Respuesta

Pregunta

Respuesta

f Me a bres el va go co fre de/as tros per di dos

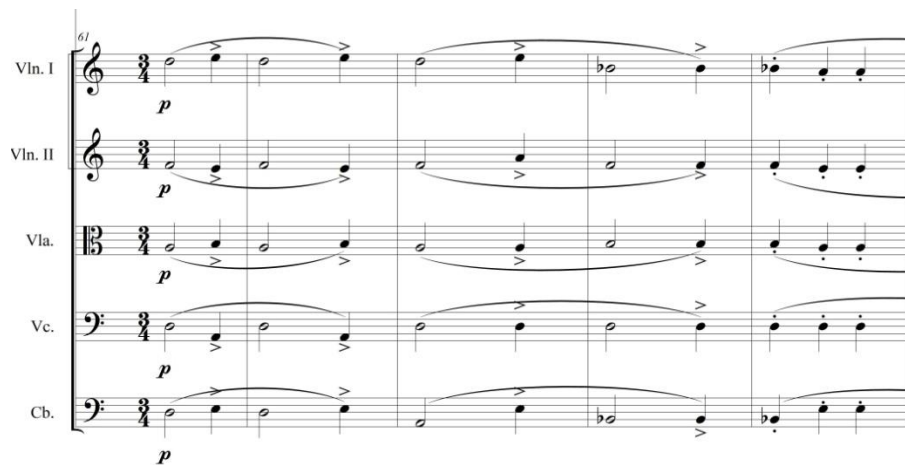
Tu me mo ria/en es fe ras de ga seo sa cons tan cia

f y/ha flo/en e llos el nom bre de to do lo que/a t

f Es tu va ci o col ma de por la/au sen cia de Dios

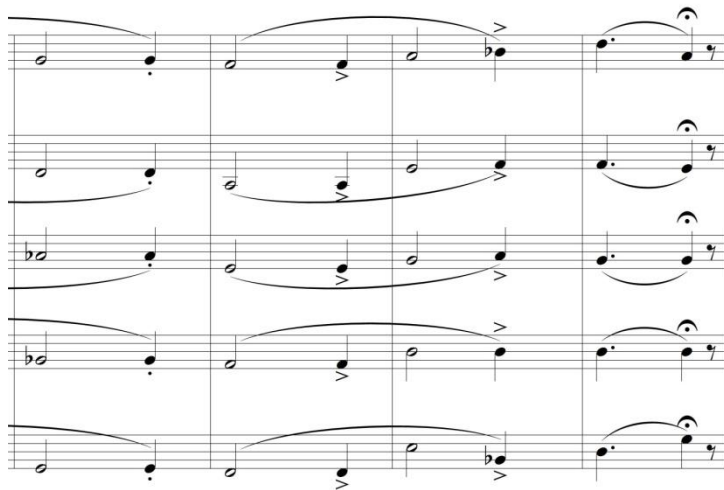
(Material melódico de la re exposición de “B”)

El acompañamiento del plano de fondo, repite con exactitud de la anterior ejecución, realizando variantes en cuanto a la orquestación. Agregando las voces de los vientos, la marimba y el timpani en una dinámica pianísimo, para no quitarle el protagonismo de las líneas melódicas, presentadas en las voces del coro.



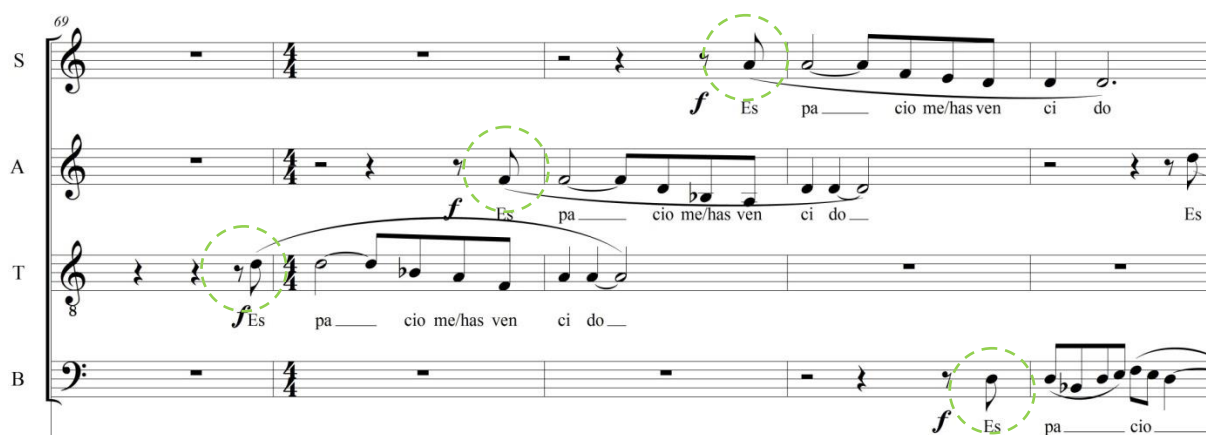
(Acompañamiento de la re exposición de "B")

El desarrollo armónico de las dos primeras frases, se mantiene similar a lo que fue desarrollado a lo largo de todo el movimiento, moviéndose alrededor del primer y quinto grado; proporcionando el contraste en la prolongación y variante que son las frases tres y cuatro del tema "B". En la frase tres, se encadenan los acordes del cuarto grado con el tercer grado, seguidos del quinto con el sexto y finalizando con el primer grado que termina la frase en un calderón, en el quinto grado.



(Variante armónica del acompañamiento de la re exposición de "B")

Tras el calderón se da espacio para una coda final, en la que se recicla un pasaje de la primera sección del tema “A”. Mediante el que se realiza un desarrollo melódico en el que se presenta la idea del motivo trasladado interválicamente, sobre las alturas del acorde del primer grado que juegan entre ellas a manera de canon, dibujando las entradas en un estilo de sangría musical, desde los tenores hacia las voces superiores. Seguidas de un contra tema derivado del motivo secundario en los bajos, para finalizar la primera frase de la coda.



69

S

A

T

B

f Es pa cio me/has ven ci do

f Es pa cio me/has ven ci do

f Es pa cio me/has ven ci do

f Es pa cio

(Material melódico de la coda)

El acompañamiento se desarrolla de manera reservada, con el material desplegado en la introducción y el puente intermedio de este movimiento. En la primera frase, en las cuerdas con los contratiempos del timpani se fusionan y desaparecen en la segunda frase, con la aparición de los vientos madera, que a su vez se enlazan con los violoncellos y contrabajos. Los que en un *diminuendo* desaparecen para dejar solo al coro, en los compases finales.



70

Timp. *pp*

Vln. I *p fp fp*

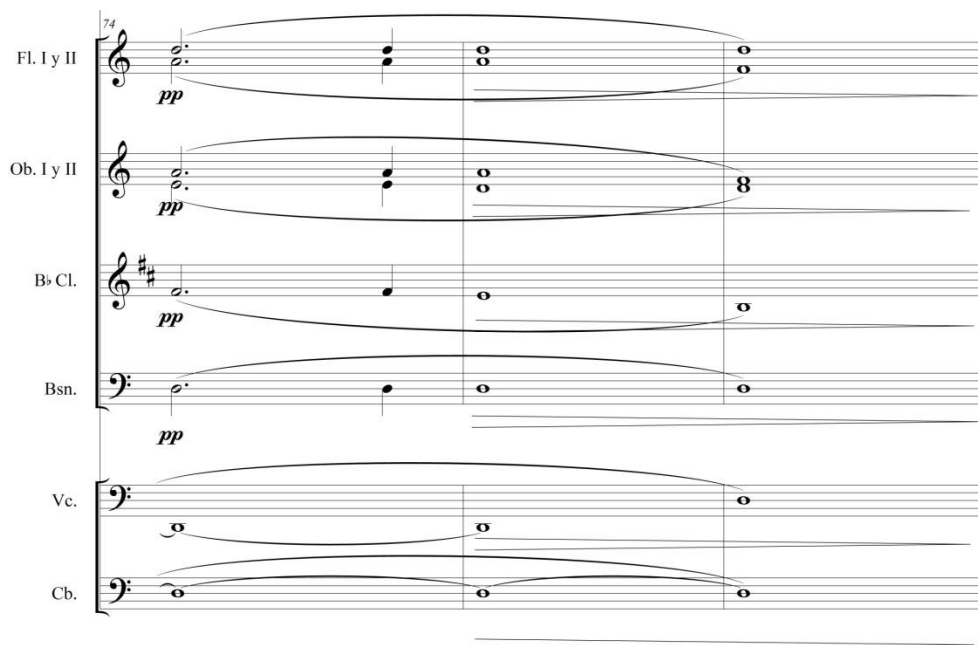
Vln. II *p fp fp*

Vla. *p fp fp*

Vc. *p fp fp*

Cb. *p fp fp*

(Acompañamiento por parte de la cuerda en los primeros compases de la coda)



74

Fl. I y II *pp*

Ob. I y II *pp*

B♭ Cl. *pp*


Bsn. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

(Acompañamiento por parte de los vientos en la coda)

Posteriormente se procede a repetir el material de la primera frase de la coda, variando el orden de aparición de las voces y presentado un final, en el que las voces del coro presentan acordes enlazados entre ellos, sin ningún acompañamiento, con el texto “espacio”, terminando con un calderón en un acorde de primer grado.



(Segunda frase melódica de las voces en la coda)



(Material melódico de los compases finales del primer movimiento)

3.4.3. Tercer movimiento:

“Origen”

Después de una corta pausa al finalizar el movimiento “espacio”, comienza la música del tercer movimiento denominado “origen”. El texto es una vez más de gran relevancia, en especial la frase “Llevo mi origen de profunda altura”. El contexto temático proporcionado por las palabras de César Dávila, aporta un ambiente de desarrollo y medianamente positivista, lo que se ve reflejado en las partes auditiva y textual.

Fragmento del texto utilizado

Ahora voy hacia ti, sin mi cadáver.
Llevo mi origen de profunda altura
bajo el que, extraño, padeció mi cuerpo.
Dejo en el fondo de los bellos días
mis sienes con sus rosas de delirio,
mi lengua de escorpiones sumergidos,
mis ojos hechos para ver la nada.
Dejo la puerta en que vivió mi ausencia,
mi voz perdida en un abril de estrellas
y una hoja de amor, sobre mi mesa.

Escala:

Este movimiento se desenvuelve bajo la escala de Sol pentafónica anhemitónica, con base en la escala diatónica mayor de Sol. Este sistema proporciona un sonido más brillante que el de los anteriores movimientos; el mismo que es combinado como un sistema modal algo sombrío, el de la escala de Mi pentafónica, derivada en la escala pentafónica de Sol, basada en el sistema diatónico mayor de Sol. En la parte armónica, predominan los tuttis elaborados a partir del sistema pentafónico, pero se combina equilibradamente con la armonización diatónica.



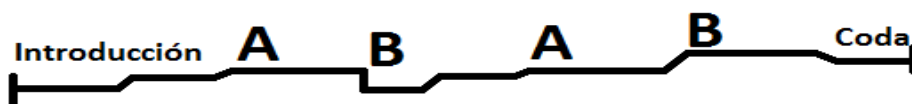
(Escala del sistema a utilizarse en este movimiento)

Tempo y metro:

Este fragmento de la obra, se desenvuelve alrededor del compás conformado por seis corcheas cada uno. A pesar de que el compás está señalado mediante corcheas, la unidad rítmica de tiempo es de negra con punto, dividiendo el compás en dos partes de tres corcheas cada una. Esta unidad rítmica es la que determina la velocidad en la que se desarrolla el movimiento y la marcación que unifica al ensamble, en este caso velocidad de 40 bpm.

Forma:

Este movimiento está trabajado bajo la influencia del ritmo de Yumbo, siguiendo con la secuencia provista por la tradición musical occidental, para dar el efecto de contraste entre movimientos de tempo rápido y lento. En cuanto a secciones es muy similar a movimiento anterior. Ya que la serie de eventos comienza con una Introducción, seguida del primer tema, el que mediante un corto puente pasa al tema “B”. Al terminar la sección de “B”, se ejecuta un puente que permite cerrar la idea, para re exponer los temas “A” y “B”. Se presentan los temas una vez más, solo que, en esta ocasión sin puentes, desencadenando todos los eventos en la coda del final.



(Gráfico de forma y desarrollo movimiento III)

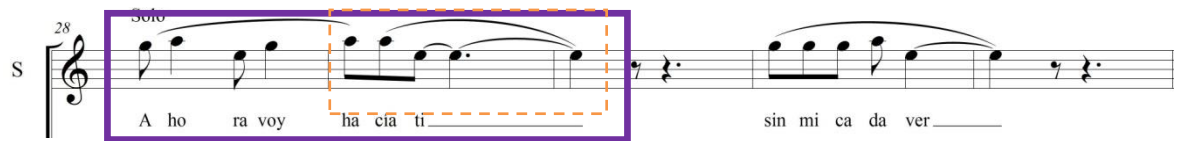
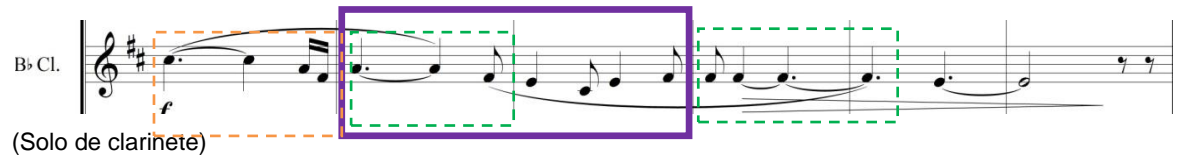
Desarrollo de micro estructuras:

El movimiento comienza con el timpani, marcando el ritmo de yumbo por cuatro compases, seguido de las cuerdas en pizzicato. Las cuerdas aparecen todas a la vez en el quinto y séptimo compás, dejando al contrabajo y el timpani en el compás 6. A partir del compás 8 las cuerdas se suman, añadiendo elementos armónicos, una a la vez, desde la voz más grave hacia la más aguda.



(Figuración básica del yumbo)

La introducción continúa con la aparición del solo, en la voz del clarinete, escrito en base a una retrogradación del motivo del tema “A”, casi con una total exactitud rítmica. La variante que se destaca es la disminución de las notas más cortas del primer compás en el solo, que deberían ser dos corcheas, pero han sido reemplazadas por semicorcheas. Otro elemento interesante es el resultado rítmico de la retrogradación de la figura básica del yumbo, en el compás catorce, que define en realidad la figura de un danzante.



(Solo de la soprano)

Yumbo

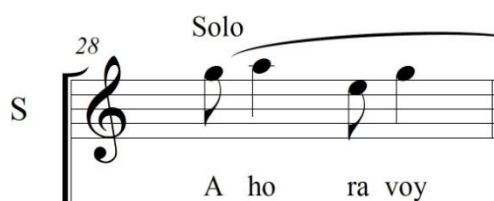


(Figuración básica del yumbo)

Danzante



(Figuración básica del danzante)



(Compás 28, soprano)



(Compás 14, clarinete)

Inmediatamente después del solo de clarinete, las maderas y los cornos presentan acordes mantenidos, acompañados del ritmo del timpani. En este material se desarrolla una cadencia variada del acompañamiento del solo antes ejecutado. Esta cadencia se basa en la secuencia del primer grado hacia el quinto, el tercero hacia el segundo y buscando la resolución del quinto hacia el primero, para concluir la frase. Las cuerdas se integran en los cinco compases finales de la introducción, para cerrar esta sección introductoria y totalmente instrumental.

Tras el calderón del tutti, con el que finaliza el anterior fragmento, se procede a desarrollar el tema “A”, a manera de solista en la voz de una soprano, perteneciente al ensamble original del coro. Melodía que dura cinco compases y está dividida en dos células de tres y dos compases respectivamente. El motivo prioriza el movimiento de nota corta, contra una nota larga, rítmica provista por la figuración modelo de un yumbo tradicional.



The image shows a musical score for a vocal solo. It consists of four staves labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The Soprano staff has a melodic line with lyrics. The other three staves (A, T, B) have whole rests. The Soprano staff is divided into two sections: 'Pregunta Solo' (Question Solo) and 'Respuesta' (Answer). The 'Pregunta Solo' section is highlighted with a blue box and contains the lyrics 'A ho ra voy ha cia ti'. The 'Respuesta' section is highlighted with a red box and contains the lyrics 'sin mi ca da ver'. The score is numbered 28 at the beginning of the Soprano staff.

(Material melódico del tema “A”, solo de la soprano)

En el plano de fondo se encuentran las cuerdas, con un patrón rítmico repetitivo de corcheas apenas articuladas, acompañando armónicamente a la melodía de la soprano. El contrabajo dibuja un elemento perteneciente a este plano, pero ejecuta una figura diferente, la figura del yumbo. En este plano se define una cadencia estacionaria que al final se queda irresoluta. El encadenamiento de acordes comienza en el primer grado y va hacia el segundo, regresa al primero, pero va una vez más al segundo grado, concluyendo la frase en el quinto grado de la tonalidad.



(Acompañamiento del tema "A")

En esta sección se da una combinación particular de dos modos, dentro de un mismo espacio, combinando dos cadencias en los planos medio y de fondo. En el plano de fondo la cadencia es estacionaria, como ya fue mencionado antes, pero en el plano medio se procede a diagramar una secuencia más variada de armonía. A pesar de la polimodalidad desplegada en esta sección, se usa concordancias para establecer puntos de inflexión, en los compases 29, 30, 32 y 34.



(Polimodalidad armónica)

Al concluir la frase del tema “A” en la voz de la solista, se procede a complementar la idea con un puente, en donde el protagonismo recae sobre los vientos-maderas y metales. El motivo se basa en la rítmica del yumbo, pero lo varía realizando aumentaciones no regulares, lo que permite desarrollar la rítmica básica ya antes presentada, a modo de acompañamiento.



(Complemento del tema “A” en la orquesta)

Al ser un tema corto, de dos células melódicas en la voz y una en los vientos; inmediatamente se procede a un tutti coral con el tema “B” que al inicio es presentado sin acompañamiento. La melodía contiene una secuencia rítmica que deriva del tema principal y se apoya en la célula rítmica del yumbo, y es variada solamente si el texto así lo requiere.

Figura de yumbo

36

S *f* Lle vo mi o ri gen _____

A *f* Lle vo mi o ri gen _____

T *f* Lle vo mi o ri gen _____

B *f* Lle vo mi o ri gen _____

(Tutti coral del tema "B")

El acompañamiento se integra en las cuerdas en el compás 40, marcando los tiempos de manera armónica, buscando complementar y no interferir en el primer plano sonoro. En este compás también se agregan las voces del timpani y del contrabajo que apoyan y articulan el material melódico de las voces. El acompañamiento responde explícitamente al desarrollo armónico de las voces, unificando el lenguaje expuesto en los planos orquestales.

40

Timp. *p*

Vln. I *p* *mf*

Vln. II *p* *mf*

Vla. *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

Cb. *p* *mf*

(Acompañamiento del tema "B")

En el plano medio se encuentran la flauta, el oboe y los cornos; que complementan y juntan las dos frases finales del tema “B”, con un material que presenta una anacrusa que termina en un acorde que desaparece en un diminuendo. Este es el material que fue citado en el primer movimiento.



(Complementos melódicos de las frases del tema “B”)

En el compás 44, se da una transición que utiliza el material exacto del tema “B” en un tutti orquestal, en los dos primeros compases del puente, dejando la culminación de éste a los vientos-maderas y los teclados, previo a la re exposición de “A”. La dirección de la frase está guiada bajo el movimiento armónico, en el que se desarrolla el concepto de una transición conclusiva para la idea anterior, pero que prepara el camino para la repetición del primer tema. Esto se consigue mediante la cadencia de acordes que a través de la célula motívica del tema “B”, variando en cuanto a la articulación, diagrama una secuencia que complementa el material antes desarrollado por el coro.



Fl. I y II
Ob. I y II
B♭ Cl.
Bsn.
Glc.
Mrb.

44

f

(Culminación del tema "B")

En la segunda exposición del tema "A", el tema se mantiene similar a la primera presentación, variando en la cuerda del solista haciendo uso esta vez de un tenor. La melodía principal cambia de registro proporcionando variedad tímbrica, como también la inclusión de los cuernos en el plano del acompañamiento, con el patrón de corcheas sumándose a las cuerdas. El contrabajo y el timpani continúan apoyando la figura del yumbo en matices de piano y pianísimo, sólo como un recordatorio de la base conceptual de este movimiento.



48

S
A
T
B

Pregunta
Solo

De jo en el fon do

Respuesta

de los be llos dí as

(Re exposición del tema "A", solo del tenor)



La variante más importante en esta sección, repetida sin duda, es el recorte del complemento presentado antes por los vientos, el que antes funcionó como puente. Esta transición no resulta necesaria en la re exposición, porque la sección que le sigue es un elemento ya conocido y puede ser presentado sin tener que preparar a los oyentes, para el material del tema “B”.

Al igual que la primera presentación de los temas, se procede a desarrollar el tema “B” a manera de un tutti coral que ahora sí desde el principio de la frase, se combina con los cornos y la marimba, que doblan el tema. Además, se puede distinguir el crecimiento de densidad sonora, en el acompañamiento de las cuerdas y el contratema de los vientos. En esta repetición del tema resalta, más que en la primera vez, la idea del plano medio de los vientos que se hace más recurrente y al final de frase servirá para dar paso a la sección de la coda final.

La coda final se vale del material presentado en la parte “B” de este movimiento y los desarrolla por medio de un tutti orquestal, en el que se amplía el movimiento armónico, que antes fue presentado con las voces. A pesar de que el tutti presenta un tema que aparenta formar un material de plano principal, el resultado no lo define de esta manera, ya que se encuentra combinado con un recitado en la cuerda de voces de los bajos. Paralelamente a estos elementos aparece un material contrastante corto en la marimba, lo hace de manera intermitentemente, ya que se alterna entre las frases de mayor movimiento y las combinaciones con el material de la orquesta. El texto se canta con libertad, con la idea de que el ritmo se acomode entre las voces ejecutantes, como un recurso muy particular de música de cámara. Lo que sí está señalado es que cada frase debe comenzar cada dos compases, para así permitir que concluya el tutti orquestal, como el plano principal con el acorde en el calderón del tutti y el golpe del timpani.



62

S

A

T

B

Recitado:

Dejo la puerta en que vivió mi ausencia, mi voz perdida en un abril de estrellas y una hoja de amor, sobre mi mesa.

Fl. I y II

(Texto recitado por los bajos)



63

Glk.

Mrb.

Timp.

(Material antes descrito, ejecutado por la marimba en los compases finales)

3.4.4. Cuarto movimiento:

“Canto del recuerdo”

Después de dos movimientos cantados, el desarrollo general de la obra requiere de un contraste auditivo. El recurso más relevante, en este caso, resulta ser el cambio de las jerarquías tímbricas, razón por la cual, este movimiento excluye a las voces del coro. El título propone un concepto abstracto e irónico, puesto que al ser instrumental no contiene “canto”. Pero sí puede transmitir mensajes, emociones e ideas. En este caso el mensaje posee características nostálgicas y melancólicas, de ahí la parte de “recuerdo”.

Escala:

El cuarto movimiento deriva su desarrollo del sistema de Re pentafónico anhemitónico, con base en la escala diatónica mayor de Fa. Este movimiento posee una sonoridad similar al anterior, debido a que la base de elaboración del sistema pentafónico, nace de una lógica similar. Asemejándose a la parte sombría del tercer movimiento. Se da un predominio casi absoluto del resultado sonoro, bajo la escala pentafónica, ya que el desarrollo melódico y el desarrollo armónico, se rigen bajo la guía del sistema de cinco sonidos.



(Escala del sistema a utilizarse en este movimiento)

Tempo y metro:

Este movimiento representa el desarrollo común de un yaraví, por lo que la unidad rítmica es lenta. La figura de tiempo es la negra con punto y la medida de velocidad indica que estarán cuarenta de estas figuras en un minuto, es decir 40 bpm. El compás del yaraví es de seis corcheas por compás, pero dividido en dos tiempos de tres corcheas cada uno. En la sección de tiempo lento de este movimiento, se divide en dos secciones: la introducción de solos en donde el tempo indica tocar con libertad, es decir se puede alargar o acortar el desarrollo



temporal, a voluntad del músico que interpreta el solo. Y la sección a tempo, en donde la marcación se vuelve regular y definida por parte del director.

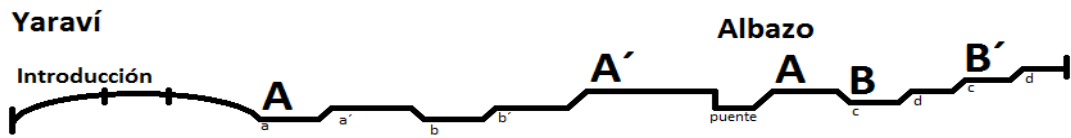
Como es tradición, el yaraví tiene la característica de finalizar en ritmo de albazo. Es una práctica común en la música popular, ya que el yaraví finaliza y en seguida se procede a presentar un albazo, con desarrollos temáticos relacionados con el yaraví. A pesar de ser dos ritmos contrastantes, en cuanto a la velocidad en la que se interpretan, se ha hecho habitual y forman un conjunto que se complementa para dar vida a la pieza musical. En este movimiento el albazo dobla la velocidad de la primera parte, con ochenta corcheas con punto en un minuto, 80 bpm. En cuanto al compás, se mantiene el mismo de seis corcheas por unidad, dividido en dos tiempos de tres corcheas cada uno. En realidad, lo que varía es la figura básica, sobre la que se desenvuelve este ritmo mestizo tradicional.

Forma:

Este movimiento es el segundo netamente instrumental. Como ya se mencionó antes, este movimiento utiliza el ritmo de Yaraví, como base conceptual y formal, mediante la cual se desarrolla el esquema de eventos musicales a suscitarse en este fragmento. Por la naturaleza del yaraví, el tempo, el lenguaje y el carácter tienden a ser algo sombríos, nostálgicos y melancólicos. Bajo esta noción de yaraví está concebido como desarrollo monotemático, un solo motivo en base al cual, se elaboran las frases melódicas y procesos cadenciales que mueven el discurso musical.

Al ser monotemático se sobreentiende que habrá repeticiones y variaciones sobre un mismo material, por lo que, tanto la Introducción, como la presentación del tema “A” la re exposición comparten un motivo melódico, el que claramente ejemplifica el conjunto de figuraciones típico de yaraví.

En la sección del albazo también procede de la misma célula, elaborando variaciones y permutaciones que permiten ampliar los materiales. Este fragmento final se encuentra dividido en tres secciones “A”, “B” y “B’”, sumado a estas una introducción corta.



(Gráfico de forma y desarrollo movimiento IV)

Desarrollo de micro estructuras:

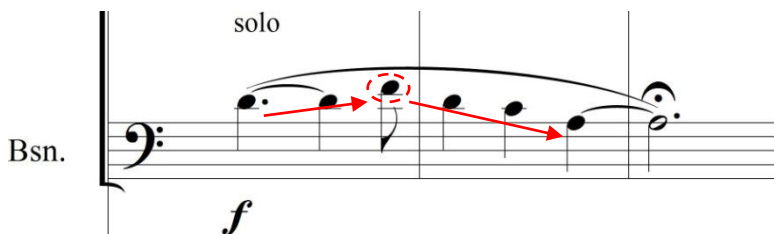
El movimiento comienza con una secuencia de melodías a solo, a responsabilidad del oboe, flauta, clarinete y fagot, en ese orden respectivamente. Estos solos contienen desarrollo intrínseco del material motivico y presentan de manera reservada el material principal del tema a aparecer. Las frases de los solos están agrupadas cada tres compases, creando frase y cadencia, en cada una de ellas. Cada instrumento proporciona una frase de pregunta y una de respuesta en su aparición, concluyendo de manera resuelta su participación y dejando libre el espacio auditivo, para el siguiendo instrumento solista.



(Solo del oboe)



(Solo de la flauta)



(Solo del fagot)

El tema “A” es introducido por el ensamble de cuerdas, en pizzicato en el compás trece, en una frase de cuatro compases de duración. Las mismas que están divididas en dos ideas de dos compases cada una. El tema es presentado en los violines y la viola armonizados por octava y quinta, acompañados por un contratema también en pizzicato en los cellos y contrabajos. La mezcla de estos dos materiales que parten del motivo principal, forman una textura que se asemeja una red, completando los espacios que quedan, por la falta de vibración en el pizzicato de cuerda.



(Presentación en las cuerdas del tema “a”)

En seguida el tema es repetido, de manera exacta, en las voces de la flauta y oboe, con diferencia de octava. Esta repetición inmediata de un tema corto es comúnmente percibida en el yaraví popular típico. La melodía de los vientos se desarrolla en el plano principal, apoyada por los cellos y contrabajos. Las voces graves de las cuerdas, aún en pizzicato, apoyan armónicamente con notas repetidas a los vientos. Dibujando la secuencia rítmica de éstos, que resulta ser el patrón básico de un yaraví.

Esta presentación de la melodía, se encuentra acompañada por un material, bastante ligero, por parte de los violines y las violas. Con una textura contrastante por la dinámica y el movimiento proporcionado por las líneas melódicas y armónicas que se despliegan en este fragmento. Cada voz presenta un desarrollo, a modo de escala, en donde se combina la sucesión de alturas mediante el sistema pentafónico y los saltos armónicos requeridos. A pesar del movimiento melódico provisto por cada línea en esta sección, la melodía no es afectada por enmascaramientos, por el uso de la dinámica y el control sobre el material que es aparentemente melódico, pero tiene un objetivo armónico.



(Acompañamiento del tema "a")

Tras terminar la melodía de los vientos, sucede un desarrollo similar al del anterior fragmento. Presentado en las cuerdas en un pizzicato en forte, el desarrollo del tema "a", que mantiene intacta la sucesión rítmica, pero varía en la melodía y por lo tanto su armonía, creando así "a'". De inmediato procede a presentar una repetición en las flautas y oboes, con una ligera variación; la adición de la voz del clarinete que presenta la repetición de la melodía desplazada un tiempo hacia adelante. El acompañamiento y apoyo provisto por las cuerdas, se mantiene de una manera semejante al de los compases 17 al 20.



(Presentación por parte de los vientos maderas de “a”)

Aquí aparece una sección transitoria, mediante la que se concluye la presentación del tema “A” y sus repeticiones, a la vez que prepara la re exposición. El desarrollo de este puente se basa en el compás final de la melodía de los vientos, expandiéndolo a lo largo de cinco compases y trabajando armónicamente con la sucesión de esta célula musical. En el plano orquestal esta técnica es conocida como “cola de milano”, que no es más que la superposición de melodías para lograr un contraste tímbrico y por lo tanto, trabajar sobre el color de la orquesta, en donde una melodía comienza encadenada del último sonido de la melodía que termina de presentarse. Es decir como lo define Adler “que no se vean las costuras”.(Adler, 2006, pág. 602)



Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

Glk.

Mrb.

(Puente transitorio para la re exposición)



Como resultado se aprecia, como una sola melodía continua que posee variedad de color, variedad provista por el encadenamiento tímbrico. Dicha secuencia comienza con las flautas, seguidas de los oboes y éstos a su vez del clarinete. Posteriormente, suena el fagot, que da paso a la trompa; como se puede evidenciar el desarrollo tiende a ser descendente melódica, armónica y tímbricamente, por la dirección de la célula musical mediante la cual se funda este pasaje. A partir de este punto se da un salto ascendente, pasando la melodía de la trompa hacia el clarinete, para dar paso a los oboes y finalmente a las flautas. Esta transición concluye con un acorde en tutti orquestal y los cornos ejecutando el motivo principal del puente.

Las cuerdas se encargan del acompañamiento de este fragmento, sosteniendo armónicamente el movimiento melódico de las colas de milano. Para que el acompañamiento sea más efectivo y para proporcionar un contraste tímbrico, las cuerdas pasan del pizzicato al uso del arco, incrementando las posibilidades dinámicas y de duración de las figuras.

Esta sección es seguida de la re exposición del tema a manera de tutti orquestal, armonizado de manera pentafónica, guiada por la instrumentación. Este tutti parte de la melodía principal, sin repetición, seguida del desarrollo ya antes presentado. El tutti está conformado por tres líneas melódicas, la que están divididas y equilibradas entre las diferentes partes de la orquesta, jerarquizando la melodía principal. En esta parte se agrega la voz del timpani que había permanecido en silencio hasta este punto.

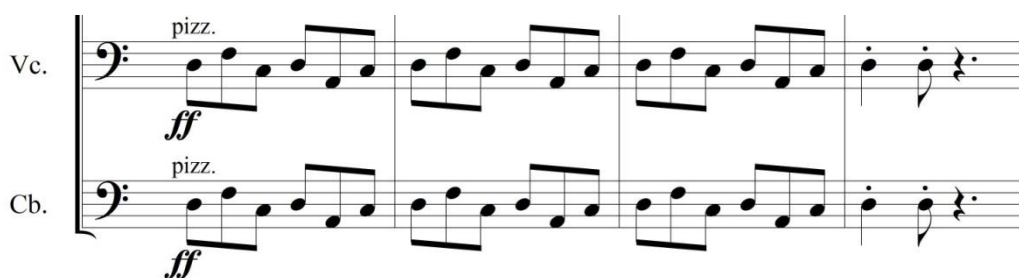


	Pregunta	Respuesta	Pregunta transportada	Respuesta transportada
Fl.				
Ob.				
B♭ Cl.				
Bsn.				
Hn. 1				
Hn. 2				
Glk.				
Mrb.				
Timp.				
Vln. I				
Vln. II				
Vla.				
Vc.				
Cb.				

(Tutti orquestal)

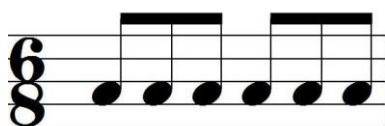
Al finalizar el tutti se concluye la idea con un material transitorio, igual al que fue presentado en la exposición del tema con la cola de milano. En esta repetición se incluyen variantes tímbricas, ya que en esta segunda aparición, la melodía superpuesta es presentada sin acompañamiento. Además de que las voces ya no son presentadas a solo, sino que son duplicadas con otros instrumentos, creando así un efecto de timbre compuesto. La sección termina con un calderón que antecede al albazo.

En el albazo se desarrolla una corta introducción que comienza con el timpani solo, al que se le suman el pizzicato de los cellos y los contrabajos, con la figura rítmica del albazo, y una conformación melódica típica del acompañamiento de este ritmo. Esta introducción sirve tanto como un nexo entre las temáticas desarrolladas, como un espacio en el que se define y establece el nuevo tempo musical.

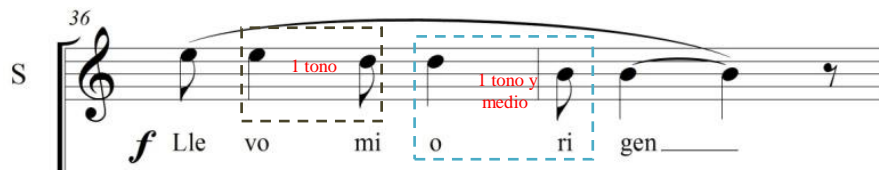


(Figura del albazo en los cellos y contrabajos)

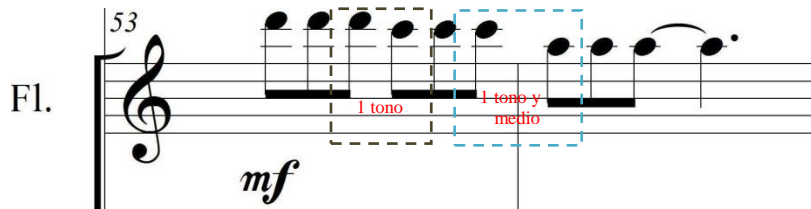
En fuerte súbito aparece el tema secundario, con casi todos los instrumentos de la orquesta. Este tema secundario es una melodía descendente de dos compases de duración, que es ejecutado dos veces consecutivas antes de ser variado. Este motivo procede de la figura rítmica básica del albazo, combinada con una referencia melódica, al motivo secundario del anterior movimiento.



(Rítmica básica de un albazo)



(Motivo secundario tercer movimiento)



(Motivo principal del albazo)

La primera parte del albazo está compuesta por ocho compases, de dos líneas melódicas, de dos compases de duración con una repetición de cada línea. Este tema está armonizado y duplicado en la orquesta, definiendo la primera parte del albazo.

En seguida aparece el segundo material del albazo, en la familia de las cuerdas acompañado por los cornos, el mismo que parte de la idea de las escalas de la primera parte. La parte “B” del albazo desarrolla una melodía a base de bordaduras, sobre una escala descendente similar a la de la sección anterior, partiendo desde la tonalidad relativa mayor y ampliando la escala un tiempo más hacia abajo. Este material es repetido una vez, antes de ser variado rítmicamente, variación que emula a un compás de tres negras, por compás utilizando la base melódica del tema “B” del albazo. Cabe señalar que este material melódico aparece por primera vez, como acompañamiento en las trompas al comenzar la parte “B”.



61

Tema "B"

Repetición

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

f

f

Acompañamiento/desarrollo de "B"

(Tema principal de "B" del albazo)



65

Acompañamiento transportado

Repetición

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

mf

mf

(Desarrollo del tema "B" del albazo)



Este material melódico es repetido una vez, para luego ser trasportado una sexta hacia arriba, es decir a la tonalidad relativa menor de la escala utilizada. Esta melodía de dos compases trasportados es repetida también inmediatamente. Este pasaje prepara la repetición del tema de “B” del albazo, el cual aparece orquestado en un tutti que combina los dos elementos melódicos, las bordaduras y la variación del tema, en tres tiempos por compás. El tema ya no tiene la duración de cuatro compases, sino que es ampliado a una frase de nueve compases que repiten los materiales melódicos ya mencionados, los mismos que, tras tres repeticiones, desencadenan en un acorde final con un calderón.

3.4.5. Quinto movimiento:

“Olvido”

En este fragmento se procede a integrar a las voces del coro nuevamente, además de presentar un ritmo al del anterior movimiento, en cuanto a la velocidad. Esta sección posee un tempo rápido y un carácter positivo, en comparación con los movimientos anteriores. El texto representa un grito a la resignación, pero desde un punto de vista positivo, en el que se exalta el culto a la trascendencia y finalmente al “olvido”.

Fragmento del texto utilizado

Espacio, me has vencido. Muero en tu eterna vida.
En ti mato mi alma para vivir en todos.
Olvidaré la prisa en tu veloz firmeza
y el olvido, en tu abismo.

Escala:

En el quinto movimiento busca salir del paisaje sombrío, para regresar a un escenario brillante y más esperanzador, por lo que el sistema vuelve a regirse a la escala de Sol pentafónica anhemitónica, con base en la escala diatónica mayor de Sol. Sonoridad ya presentada en el tercer movimiento, pero en esta ocasión la armonización diatónica gana espacio dentro de este fragmento, que mediante el desarrollo armónico permite explorar distintos resultados.



(Escala del sistema a utilizarse en este movimiento)

Tempo y metro:

Este movimiento se basa en el final rápido del anterior y aumenta un poco la velocidad del tempo de marcación. En esta ocasión la unidad de tiempo cambia a 90 bpm. La unidad de tiempo vuelve a ser la negra con punto y se mantiene el compás de seis corcheas por cada uno de ellos, demostrando la importancia de

la métrica de seis octavos, en la música popular ecuatoriana, pero varía el trato de compás a compás. El aire típico, ritmo seleccionado como concepto para este movimiento, tiene la particularidad de agrupar los compases de a dos, y dar un trato específico a cada uno de ellos. El primer compás de este conjunto mantiene la marcación de dos negras con punto, pero el segundo cambia a la marcación de tres negras por compás, dando como resultado la figuración rítmica básica del aire típico ecuatoriano.

Forma:

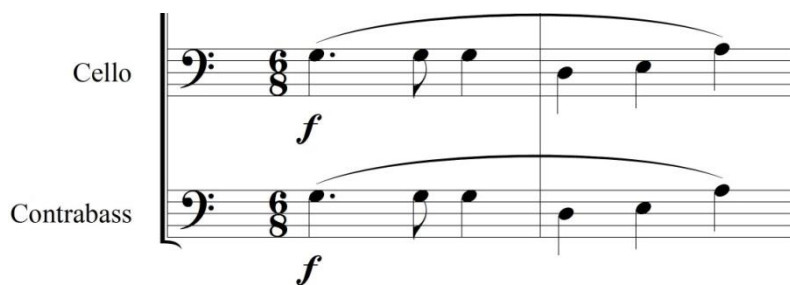
Este movimiento se encuentra basado en la rítmica del aire típico, así como también el trabajo formal, razón por la cual se trata de un fragmento bitemático, con sus respectivas repeticiones, más el trabajo introductorio y de la coda final. Se puede mencionar la aparición de un único puente, previo a la repetición de los temas, puente que ocupa material del acompañamiento y sirve de base para la elaboración de la coda final.



(Gráfico de forma y desarrollo movimiento V)

Desarrollo de micro estructuras:

La introducción comienza con la rítmica del aire típico, presentado por los cellos y contrabajos. Como ya fue mencionado, el desarrollo por medio de las amalgamas, produce esa sonoridad característica del aire típico, definiendo el tiempo y carácter que debe tener este movimiento. El timpani se adiciona a la masa sonora en el tercer compás, apoyando a los instrumentos graves de la familia de las cuerdas, dejando vibrar el sonido del golpe final, hasta que se junte con el siguiente ataque.



(Célula de la introducción presentada en los cellos y contrabajos)

Los cornos se suman al material introductorio, duplicando las voces del cello y la octava alta de esta voz. En el compás número 11 se adicionan las violas con el mismo material, incrementando la densidad tímbrica con un mismo elemento, sobre el que presentan el tema los violines. En este mismo compás el material que antes fue parte del plano principal, pasa a ser acompañamiento de la parte melódica principal. El motivo es presentado brevemente, casi como una pequeña mención o referencia, previo al comienzo de la sección “A”.

Inmediatamente el coro expone el primer tema, manteniendo una configuración que combina de a dos las voces del coro, que se mantienen sonando al mismo tiempo, pero no comparten el mismo material en todo momento. Por ejemplo, en el compás dieciséis, la melodía principal predomina en las cuerdas de las voces de las sopranos y tenores, con elementos de complemento melódico y armónico en los altos y los bajos. Las melodías de complemento no se estancan en simples acentos o notas de armonía, sino que a momentos tienen su desarrollo propio.

	Pregunta	Respuesta	Pregunta	Respuesta
S	Es pa cio me has ven ci do	Mue ro en tu e ter na vi da	En ti ma to mi al ma	Pa ra vi vir en to dos
A	Es pa cio ven ci do	Mue ro o	En ti ma to mi al ma	Pa ra vi vir en to dos
T	Es pa cio me has ven ci do	Mue ro en tu e ter na vi da	En ti ma to mi al ma	Pa ra vi vir en to dos
B	Es pa cio ven ci do	Mue ro o	En ti ma to mi al ma	Pa ra vi vir en to dos

(Material melódico del tema “A” presentado en las voces)

El acompañamiento de este fragmento se encuentra a cargo de las violas, cellos y contrabajos; que en dinámica se mantienen tocando el material rítmico de la introducción. La armonía no se extiende demasiado, funciona como apoyo en su totalidad para la armonía de las voces del coro. El tema “A” tiene la duración de diez compases, que se dividen en dos ideas de cinco compases cada una. Y a su vez estas ideas tienen una frase de pregunta, de tres compases y una de respuesta de dos, cada una.

Una vez finalizada la presentación del primer tema, se procede sin puentes intermedios, a desplegar el segundo tema. Este tema está presentado en un tutti coral, con figuraciones concordantes entre voces y un trabajo armónico paralelo. Las dos primeras frases tienen la longitud de cuatro compases cada una, combinando las voces, el coro con el complemento al final de las frases brindado por el acompañamiento de las cuerdas.



The musical score for the second theme "B" is presented for four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and four instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The score is divided into four sections: "Pregunta" (Question), "Repetición" (Repetition), "Respuesta" (Answer), and "Repetición" (Repetition). The "Pregunta" and "Repetición" sections are highlighted with blue boxes, while the "Respuesta" and "Repetición" sections are highlighted with red boxes. The instrumental parts are highlighted with purple boxes. The lyrics for the vocal parts are: "f Ol vi da ré la pri sa", "f en tu ve loz fir me za", "Y el ol vi do", and "en tu a bis mo". The instrumental parts provide a rhythmic and harmonic accompaniment, with dynamics ranging from *p* (piano) to *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

(Material melódico y de acompañamiento del tema “B”)



Las dos frases finales de la primera presentación del tema “B”, muestran una frase de dos compases repetida con total exactitud, variando solamente en el texto cantado. Las voces terminan aquí su participación en esta sección, un compás antes de las cuerdas que se funden en una nota de larga duración y con disminuyendo, para dar paso al puente intermedio, en donde los vientos presentan un material derivado del acompañamiento del tema “B”, orquestado para todas las voces de vientos madera, vientos metal y apoyados por el timpani.

Este puente tiene la duración de doce compases en los que se presenta dos veces una idea de seis compases en los que se desarrolla melódicamente la figura propuesta por el acompañamiento de la sección anterior. Al igual que antes lo hicieron las cuerdas, en esta ocasión los vientos se funden en el comienzo de la re exposición, con una nota larga en disminuyendo. Mientras tanto las voces del coro y el acompañamiento de las cuerdas, proceden a repetir el material ya presentado de manera exacta, debido a la longitud del fragmento del texto seleccionado.

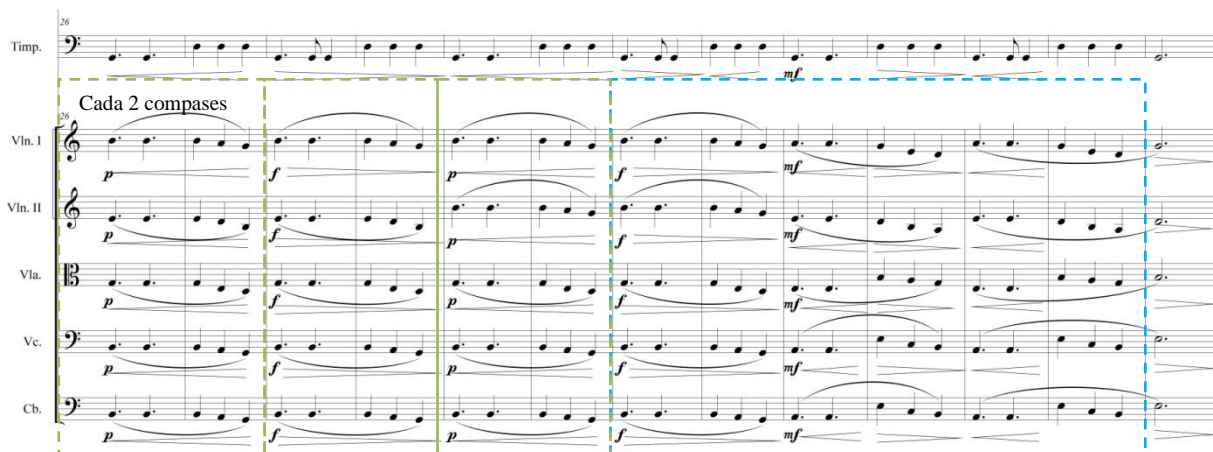
En la parte “B”, la re exposición en las voces no sufre de modificaciones, ya que se encuentra presentado el mismo fragmento de texto, con el mismo trabajo melódico. Es por esta razón que las variantes deben ser propuestas por la orquesta, tanto en su acompañamiento, como en la duplicación de voces. En los vientos maderas se encuentran duplicadas las voces del coro, de las dos primeras frases de la parte “B”, es decir, los ocho primeros compases de esa sección. Sumándose las trompas y el timpani en los cuatro compases finales de la re exposición.



The musical score is divided into two main sections: **Pregunta** and **Repetición**. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are grouped into these two sections. The instrumental parts (Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet) are also shown. The score includes dynamic markings like *f* and *mf*.

(Duplicación de las voces en la re exposición de "B")

También se producen cambios en el plano del acompañamiento de las cuerdas, que extiende sus frases a dos agrupaciones de tres compases y uno de dos al final, contraponiéndose a la conformación de dos ideas de cuatro compases, en las voces del coro. Por esta razón en el espacio intermedio de las frases de las voces donde antes resaltaban las cuerdas, se encuentra un remate conclusivo, por parte del timpani, que complementa la idea de las demás voces.



28

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

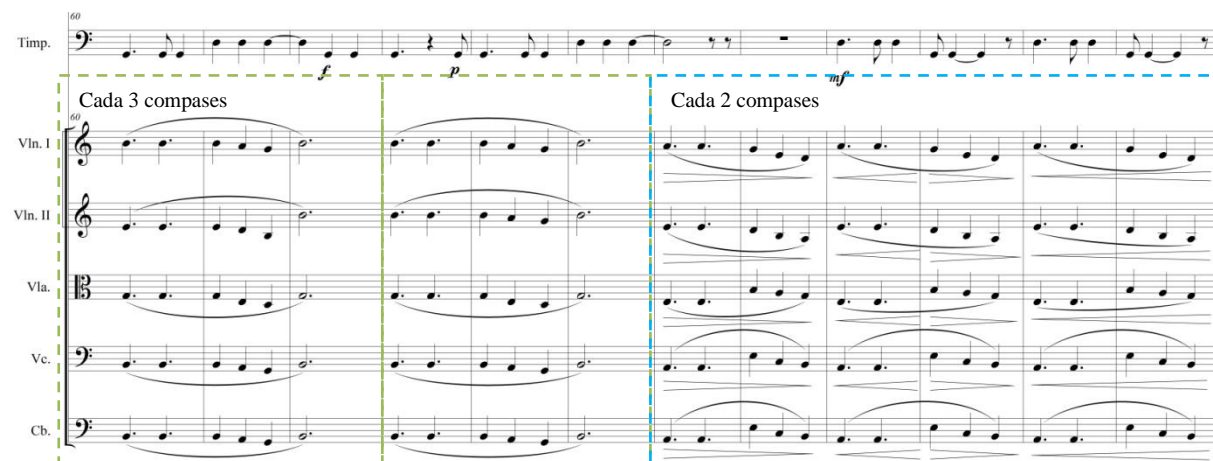
Vc.

Cb.

Cada 2 compases

p *f* *p* *f* *mf*

(Acompañamiento de la exposición de "B")



60

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Cada 3 compases

Cada 2 compases

f *p* *mf*

(Acompañamiento de la re exposición de "B")

Este movimiento termina con un material semejante al de la transición intermedia, pero esta vez en tutti orquestal. Esta vez no presenta la idea de seis compases dos veces, sino que aumenta una tercera presentación de este elemento, en la que incorpora al coro en la última repetición. El coro que finaliza su frase un compás antes de la orquesta, el que después de un silencio de negra ejecuta un acorde final acentuado, que concluye el material antes presentado. Este acorde a su vez, se conecta con el comienzo del último movimiento de la cantata.



3.4.6. Sexto movimiento:

“Adiós”

Finalmente llega el sexto movimiento, fragmento final de esta cantata. Este movimiento tiene la característica particular de comenzar sin una pausa previa. Por lo que comparte elementos musicales y emocionales del quinto movimiento. Al ser la sección encargada de cerrar la obra, su desarrollo posee rasgos acostumbrados en los procesos de finalización y conclusión. El texto fue especialmente seleccionado, ya que además de hacer mención, y tener estrecha relación a los temas y términos musicales; se centra en el contexto de una despedida, de un “adiós”.

Fragmento del texto utilizado

Adiós canción antigua en la aldea de junio,
tardes en las que todos, con los ojos cerrados
viajaban silenciosos hacia un país de incienso.
Adiós, Luis von Beethoven, pecho despedazado
por las anclas de fuego de la música eterna.

Escala:

En la introducción de esta sección se presenta una escala hexáfona hemitónica, partiendo desde el Sol, con base en el sistema diatónico mayor de sol y la escala pentafónica de Re, con origen en la escala diatónica menor de Re. En esta introducción, que a la vez tiene la función formal de puente entre los dos últimos movimientos, se enlazan las sonoridades del segundo movimiento con las del tercero y quinto, creando un momento musical divagante, similar al desarrollo armónico resultado de una modulación, que al final se estaciona en un sistema similar al mismo del que partió. Esta característica proviene de la utilización de la tercera mayor y menor de la escala, lo que provoca que la sonoridad no tenga un carácter definido, al igual que sin tensiones extremas por la reservada utilización del séptimo grado, el cual aparecerá en el fragmento de desarrollo, pero desde un punto de vista armónico.



(Escala del sistema a utilizarse en la introducción de este movimiento)

En la presentación del motivo y desarrollo melódico del movimiento, aparece como sistema central la escala pentafónica anhemitónica de Sol, con las alturas de la escala diatónica mayor de Sol. Esta escala actúa como guía en el desarrollo melódico, mientras que en la sistematización armónica, se basa en la escala completa de siete sonidos diatónica, más la alternancia de la séptima mayor y séptima menor de la escala. Esto consigue ampliar las características sonoras, como también aumentar la densidad armónica en los encadenamientos de acordes y los engranajes orquestales, creados con tuttis y combinaciones compactas de menor cantidad de voces.



(Escala del sistema a utilizarse en la presentación y desarrollo de este movimiento)

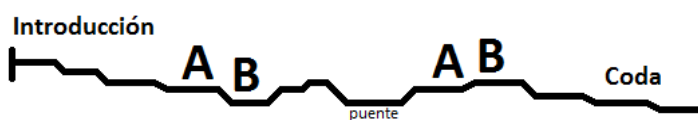
Tempo y metro:

Este movimiento comienza en una con una velocidad proveniente de la anterior de 135bpm aproximadamente, que es el equivalente de continuar con el tempo de noventa corcheas con punto, por minuto. El comenzar el sexto movimiento el compás cambia a tres negras por compás, dentro de este proceso sucede un ritardando, mediante el que el compás regresa a seis corcheas por compás. Este cambio de compás se produce a tempo, pero en seguida se procede a desarrollar otro ritardando con dirección a definir el nuevo y definitivo tempo, el de cuarenta y cinco negras con punto, por minuto. En general este movimiento se ve interrumpido y detenido por el constante uso de calderones, y los ya mencionados ritardandos.

Forma:

Este es el único movimiento que comienza a partir del final del anterior, sin una pausa intermedia, por lo que la introducción del último movimiento también tiene

la función de transición, para presentar el motivo de este movimiento final. Tras la presentación del primer tema y su desarrollo, aparece un puente en el que se recuerda el motivo principal. Con trabajo armónico resultante de la repetición y transportación de las alturas. El tema es re expuesto con ciertas variantes, añadiendo frases y combinaciones de timbres, para finalmente desencadenar en la coda final.



(Gráfico de forma y desarrollo movimiento VI)

En cuanto al trabajo conceptual, no se define por un ritmo en particular. Sino que combina varios resultandos en un híbrido de yumbo, aire típico, yaraví y albazo trabajados con libertad y según el texto lo requiere. Es por eso que podemos encontrar varias combinaciones de figuraciones secuenciadas una detrás de la otra sin un orden establecido.

Desarrollo de micro estructuras:

La introducción utiliza la continuación del acorde final del quinto movimiento, excluyendo las voces más agudas. Seguido a este acorde se da una sección de desarrollo armónico, en donde resaltan las voces de los violines y la marimba, que, acompañadas por los acordes en las voces del clarinete, fagot, trompas y los trémolos de los cellos, y contrabajos.

El trabajo dinámico es bastante específico, ya que el concepto de esta sección es que no sea bien definida en tiempo y resulte muy variable en las intensidades. Justificando así el uso de los ritardandos, encargados de proporcionar diversidad en el tempo y con el fin de realizar los cambios de compás, tempo y secciones. Finalmente, apoyado por los trémolos acentuados, en un disminuyendo constantes del timpani, se define el tempo lento y definitivo del movimiento.



98

Timp.

f *f* *mf* *p* *pp*

rit.

Largamente ♩ = 45

a tempo

98

Vln. I

mf *f* *pp*

Vln. II

mf *f* *pp*

Vla.

Vc.

mf *f* *ff* *mf* *p* *mf*

Cb.

mf *f* *ff* *mf* *p* *mf*

(Segunda parte de la introducción)

Tras concretar el tempo y el compás se procede a presentar el tema en un tutti de voces del coro, acompañadas por las voces graves de los vientos y las cuerdas. El motivo es bastante simple, comprendido por dos sonidos, mediante los cuales se desarrollan las líneas melodías del discurso musical. Las dos primeras frases concluyen con un calderón cada una, distinguiéndose la frase de pregunta, de la de respuesta, por la dirección de la música.



104

S *f* **Pregunta** diós *f* **Respuesta** can ción

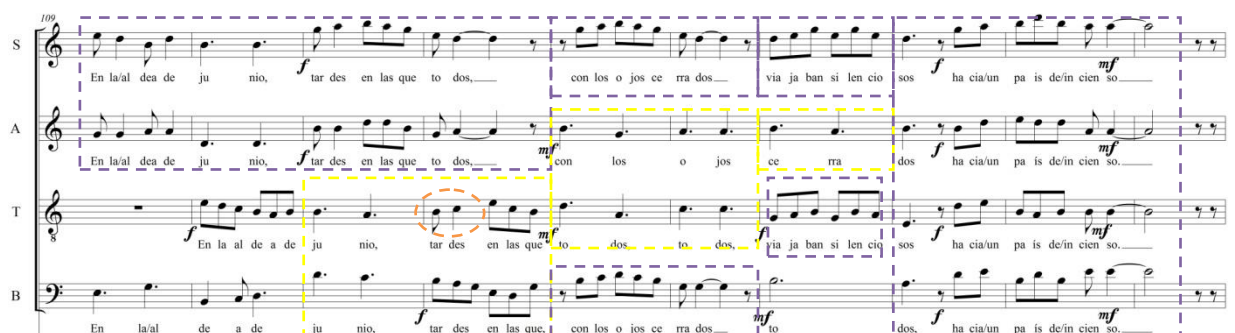
A *f* diós *f* can ción an ti gua

T *f* diós *f* can ción an ti gua

B *f* diós *f* can ción an ti gua

(Tema "A" en las voces del coro)

Después de presentar las dos células completas, continúa la sección de desarrollo temático, en donde el texto es el principal elemento, a través de la cual se progresa en la escritura de las frases y melodías. Esta sección presenta al coro sin ningún acompañamiento y en una textura polifónica, donde cada voz se comporta de manera individual, con ciertas concordancias rítmicas que unifican los puntos clave, para asegurar que las voces mantengan relación entre sí. Al ser líneas melódicas distintas, los textos también se desenvuelven a su manera.



109

S En la/al dea de ju nio, tar des en las que to dos, con los o jos ce rra dos, via ja ban si len cio sos ha cia/un pa is de/in cien so

A En la/al dea de ju nio, tar des en las que to dos, con los o jos ce rra dos ha cia/un pa is de/in cien so

T En la al de a de ju nio, tar des en las que to dos, to dos, via ja ban si len cio sos ha cia/un pa is de/in cien so

B En la/al de a de ju nio, tar des en las que, con los o jos ce rra dos to dos ha cia/un pa is de/in cien so

(Desarrollo temático en las voces del coro)

Al final del fragmento de desarrollo, aparece como plano de fondo los instrumentos pertenecientes a la familia de las cuerdas, previo a la sección de transición que es presentada en la sección de los vientos madera y el glockenspiel. Este puente se basa en el desarrollo del motivo principal, derivando una secuencia de la repetición de las figuras rítmicas y creando un discurso melódico en base a una serie de intervalos.



Melodía por intervalo de cuartas

Fl. 118

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Glk. 118

f p f p f

(Puente basado en el tema "A")

Tras el último acorde del puente intermedio, se procede a re exponer el tema. El mismo que es presentado de manera muy similar, comenzando por las células motivicas, las que se desarrollan con un nuevo texto y un acompañamiento similar al de la primera exposición. La presentación de estas dos frases culmina con el aditamento de una frase, variante necesaria por la estructura del texto. Esta frase nueva está acompañada por los acordes del clarinete, fagot y los cuernos franceses.

Esta nueva frase funciona como frase de pregunta, por lo que requerirá un complemento, el que recae en el material presentado en los vientos maderas y el glockenspiel. Que repite el motivo principal para preparar la re exposición del desarrollo. Previo a la entrada de las voces, las cuerdas ejecutan el primer acorde del acompañamiento de la sección del desarrollo.



The image shows a musical score snippet. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are grouped under a blue box labeled "Pregunta". The instrumental parts (Flute, Oboe, Glockenspiel, Maracas, and Percussion) are grouped under a red box labeled "Respuesta". The score includes lyrics for the vocal parts and dynamic markings for the instrumental parts.

(Frasas añadidas en la re exposición de "A")

En esta segunda presentación del desarrollo temático, se añade el acompañamiento por parte de las cuerdas, que cambian de altura compás a compás. También se acorta la sección de desarrollo dejándola a solo dos frases, de dos compases cada una, que desencadenan en una conclusión de carácter armónico, por parte de la orquesta. Frase que permite acceder a la coda de manera progresiva, evitando un cambio brusco.



Pregunta

S: por las an clas de fue go. de la mú si ca/e ter *p* na.

A: por las an clas de fue go. de la mú si ca/e ter *p* na.

T: por las an clas de fue go. de la mú si ca/e ter *p* na.

B: por las an clas de fue go. de la mú si ca/e ter *p* na.

Respuesta

Acompañamiento

Vln. I: *mf* *p* *f* *p*

Vln. II: *mf* *p* *f* *p*

Vla.: *mf* *p* *f* *p*

Vc.: *mf* *p* *f* *p*

Cb.: *mf* *p* *f* *p*

(Re exposición del desarrollo)



135

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Glk.

Mrb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf *p* *f*

mf *p* *f*

mf *p* *f*

mf *p* *f*

f *f*

f

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

(Complemento de la re exposición de la frase de desarrollo)

Para finalizar la obra se procede a presentar la coda final, la que está encargada de concluir el movimiento y por lo tanto, cerrar la obra. Esto es logrado por el desarrollo motivico, que utilizando los materiales presentados en el puente y repitiendo el texto adiós, culmina la obra en un tutti casi absoluto que excluye a las trompas y el timpani.



137

S. *f* A diós, a diós, a diós, a diós.

A. *f* A diós, a diós, a diós, a diós.

T. *f* A diós, a diós, a diós, a diós.

B. *f* A diós, a diós, a diós, a diós.

Fl. *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Ob. *p* *f* *p* *f* *p* *f*

B♭ Cl. *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Bsn. *p* *f* *p* *f* *p* *f*

(Coda final)



CONCLUSIONES

Conclusiones

El ejercicio de composición de la *Cantata para Orquesta Sinfónica y Coro “Espacio, me has vencido”*, obra musical creada sobre la base del poema del mismo título, del escritor cuencano César Dávila Andrade, nos ha permitido un acercamiento a la experiencia rigurosa de creación artístico-musical. En función del cual, el autor ha podido llegar a varias conclusiones, que serán expuestas a continuación:

- Una obra ecuatoriana académica, en el ámbito de la creación musical, parecería ser una utopía, y quizá lo sea, en cuanto a concepto; sin embargo, puede ser llevada a la práctica, aunque de una manera no tan estricta, ya que lo académico se nutre de lo tradicional y lo popular, no como una simple mezcla, sino conjugando características de cada categoría musical. He aquí, un ejemplo de la utopía musical, puesta a consideración de la academia.
- El lenguaje pentafónico tiene su origen en las culturas ancestrales y a pesar de ser un fenómeno universal, cada región posee su propia sistematización y maneras de tratar este lenguaje. La pentafonía no tiene porqué ser ni monótona, ni estricta, ya que puede integrar elementos de otros tipos de codificación, que sin perder sus características constitutivas, brinde la posibilidad de enriquecerse auditivamente. En esta virtud, la particular utilización del recurso pentafónico.
- En los procesos de escritura musical existen varios métodos, que han sido desarrollados por cada compositor a lo largo de la historia de la música universal. Y a pesar de ser aplicables en diversas circunstancias, dependerá del estilo, conocimientos y manejo musical del compositor tomar las decisiones que encaminen el desarrollo organizado de un proyecto de escritura de una obra musical. En esta línea, el compositor aprovechó la metodología ajustándola a su propio estilo.



- La proyección y planificación, ya sea general o específica, resulta ser una herramienta ampliamente importante que muy aparte de cuanto sea respetada en el resultado final, comprende una guía que facilita el desarrollo de la composición musical. Se comprueba así la teoría que se puede diseñar toda la obra, para finalmente ajustar la música para ese diseño.
- La forma musical *cantata*, parecería ser la adecuada para proyectar una propuesta de arte multidisciplinario, y esto por su carácter: se conjugan voces con acompañamiento, desarrollados en una serie de movimientos, en los que se puede alternar movimientos instrumentales y otros cantados, como se podrá apreciar en nuestra cantata.
- El resultado musical logró explotar los aspectos emocionales y filosóficos, contenidos en el texto, generando materiales que manifiestan elementos interesantes de la cosmovisión ecuatoriana y concretamente cuencana. Asimismo, sobre la base de un espíritu nacionalista, se pudo laborar la composición, en cada uno de sus movimientos, con ritmos mestizos: sanjuanito, pasillo, yumbo, yaraví, aire típico y hasta la posibilidad de juntar estos ritmos mestizos.
- La obra *Cantata para Coro y Orquesta “Espacio me has vencido”* combina los procesos y estrategias de escritura, aprendidos a lo largo de la carrera de composición musical, con diferentes maestros y sus estilos característicos; lo que ha permitido, partir de la iniciativa de creación y desarrollo de un estilo propio por parte del compositor, y más aún ha marcado el estilo de escritura del compositor.



BIBLIOGRAFÍA



Bibliografía

- Adler, S. (2006). *El estudio de la Orquestación*. Asunción: Idea Books.
- Belkin, A. (2001). *La orquestación artística*. (Carlos Bustamante, trad.). Montreal.
- Cantata "PUKA RUNA, la revolución del Poncho" rinde homenaje a Monseñor Leonidas Proaño. (5 de marzo de 2010). EcuadorInmediato.com. Recuperado de http://www.ecuadorinmediato.com/Noticias/news_user_view/cantata_quot_puka_runa_la_revolucion_del_poncho_quot_rinde_homenaje_a_monsenor_leonidas_proano--125890.
- Carrera, L. (2012). *Historia de la Música Universal y Latinoamericana*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Recuperado de <ftp://ftp.puce.edu.ec/Facultades/CienciasEducacion/ModalidadSemipresencial/Historia%20de%20la%20M%C3%BAsica%20Universal-Luciano%20Carrera.pdf>.
- Corigliano J. [ArtistsHouseMusic]. (2012, 1 de febrero). *Master Class with John Corigliano - Part 1* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Q6OQs1Wlx3U>.
- Corigliano J. [ArtistsHouseMusic]. (2012, 1 de febrero). *Master Class with John Corigliano - Part 2* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=PZVL9nmzObU>.
- Corigliano J. [ArtistsHouseMusic]. (2012, 1 de febrero). *Master Class with John Corigliano - Part 3* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=W9rtwKml3Zg>.
- Corigliano J. [ArtistsHouseMusic]. (2012, 1 de febrero). *Master Class with John Corigliano - Part 4* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=z-HJnh4TIBg>.
- De Candé, R. (2002). *Nuevo diccionario de la música*. (Paúl Silles, trad.). Barcelona: Ma non troppo.
- García Laborda, J. M. (1995). *Forma y estructura en la música del siglo XX. Una aproximación analítica*. Madrid: Alpuerto, S.A.



- García Pérez, M. M. (1997). La música popular como materia de composición musical. ¿Un uso exclusivo del Nacionalismo Musical? *Jentilbaratz : cuadernos de folklore, volumen(6)*, 41-56.
- Godoy, M. (2012). *Historia de la música del Ecuador*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Recuperado de <ftp://ftp.puce.edu.ec/Facultades/CienciasEducacion/ModalidadSemipresencial/Historia%20de%20la%20M%C3%BAsica%20del%20Ecuador-Mario%20Godoy.pdf>.
- Grabner, H. (2001). *Teoría general de la música*. (Joaquín Chamorro, trad.). Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- Kostka, S. & Payne, D. (2004). *Tonal Harmony, with an introduction to twentieth-century music*. New York: McGraw-Hill Education.
- Kühn, C. (2003). *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Idea Books, S.A.
- Las Disonancias de Mesías Maiguashca . (2008). *El Apuntador*, No. 32, 1-2. Recuperado el 20 de Abril de 2016, de <http://www.elapuntador.net/revista/el-apuntador-n32/concierto/las-disonancias-de-mesas-maiguashca-sr/>.
- Persichetti, V. (1985). *Armonía del siglo XX*. (Alicia Santos, trad.). Madrid: Real Musical .
- Sánchez Montoya, A. (30 de Noviembre de 2003). *"El Mesías" de Haendel*. Recuperado el 20 de Abril de 2016, de [aasafaubeda.com: http://www.aasafaubeda.com/index.php/escritos/8-discoteca-clasica/58-qel-mesiasq-de-haendel](http://www.aasafaubeda.com/index.php/escritos/8-discoteca-clasica/58-qel-mesiasq-de-haendel).
- Schoenberg, A. (2000). *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real Musical.
- Szabolcsi, B. (1943). *Five-Tone Scales and Civilization*. International Musicological Society.